

مجلة ربع سنوية – العدد الحادي والثلاثون – أكتوبر ٢٠١٧

Bonfils

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

DEDICATED TO
GEO. C. PRUSSING, ESQ., PRESIDENT,
And the Managers of Cairo Street.

In Cairo Street

A Characteristic Fantasie for Piano.





60¢

COMPOSED BY
GEO. SCHLEIFFARTH,
AUTHOR OF
"A TRIP THRO' MIDWAY PLAISANCE."

Published by
THE S. BRAINARD'S SONS CO.
CHICAGO.



الفِهرِس

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

SPecial Projects
إدارة المشروعات الخاصة

المشرف العام
مُصْطَفى الفِقِي
مدير مكتبة الإسكندرية

رئيس التحرير
خَالِد عَزَب

سكرتير التحرير
سُوزَان عَابِد

المراجعة والتصحيح اللغوي
مُحَمَّد حَسَن

الإخراج الفني
هَاني صَابِر

التصميم الجرافيكي
رِيم نُعْمان

الإسكندرية، أكتوبر ٢٠١٧



تقديم

ذاكرة الوطن.. ذاكرة مصر

يرسخ هذا العدد من مجلة ذاكرة مصر دور مكتبة الإسكندرية في تتبع تراث الوطن وتاريخه في كل قرية مصرية وفي كل مدن مصر؛ ذلك البلد العميق في تراثه المتنوع في مشاربه؛ حيث تحاول هذه المجلة أن تعيد للأجيال الجديدة ذاكرتها الوطنية.

يركز هذا العدد على تراث سيناء احتفاءً باحتفالات حرب أكتوبر المجيدة، وسعيًا إلى مواكبة الأحداث الوطنية. كما يطوف هذا العدد بين عدة موضوعات من الموسيقى العربية إلى الإبداع العربي الذي تمثل في هذا العدد في شخصيتين، هما الفنان محمود عبد العزيز؛ ذلك الساحر المبدع، والعالم الدكتور علي مصطفى مشرفة الذي عُرف مبدعًا في مجال النقد الأدبي؛ إيمانًا منا بأن احتفاءنا بمصر يمتد بالضرورة إلى الاحتفاء بكل شيء على أرضها.

الأستاذ الدكتور مصطفى الفقي
مدير مكتبة الإسكندرية

بيوت القهوة في مصر

قراءة في تاريخ أدوات المقاهي خلال العصر العثماني وعصر أسرة محمد علي باشا

الدكتور عصام عادل الفرماوي



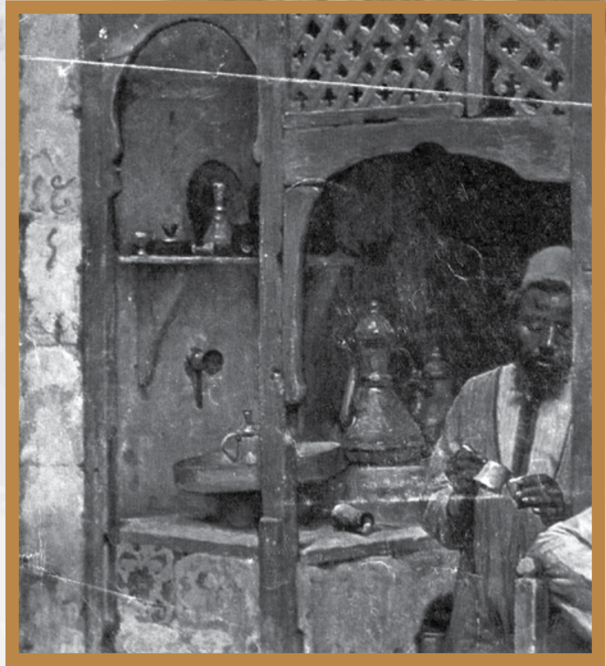
تعد أدوات المقاهي (بيوت القهوة) من الأهمية بمكان لدى دارسي الآثار والفنون والحضارة الإسلامية؛ وذلك لقيمتها الأثرية والفنية من جانب، ومن جانب آخر لارتباطها الوثيق بقهوة البن[1]. ومما لا شك فيه أن بيوت القهوة قد أدت دورًا رائدًا في الحياة الفنية والسياسية والأدبية والتجارية في مصر وغيرها من الأقاليم الإسلامية آنذاك حتى الآن.

ومن الجدير بالذكر أن دراسة أدوات المقاهي من الناحية الأثرية والفنية لا يقل بأي حال من الأحوال عن الأهمية الأثرية والفنية للمقاهي؛ وذلك لتعددها وثرائها الزخرفي.

---

(١) يرجع أصل كلمة القهوة لغويًّا إلى لفظة الإقهاء التي تعني الكراهة أو الإقعاد؛ وذلك لأنها تقعد الإنسان عن النوم والطعام، ويقال أقهى الرجل عن الشيء أي قعد عنه. ومنه سميت الخمر بالقهوة؛ وذلك لأنها تُقهي عن الطعام أي تُذهب شهوة الطعام والنوم. ويشير البعض إلى أن لفظة قهوة ما هي إلا تسمية عربية للنبيذ. وكان مما أطلقه العرب على القهوة (أي الخمر) قولهم فلان عبد الشهوة أسير القهوة أي الخمر. ولقد ضرب المثل هذا في العصر الحديث بقهوة الشيخ أبي الفضل وهو الشيخ محمد أبو الفضل الجيزاوي أحد شيوخ الأزهر؛ فكان يقال قهوة أبي الفضل لا قهوة أبي نواس، ويعتقد آخرون أن كلمة قهوة مشتقة من كلمة كافا؛ وهو اسم منطقة في الحبشة من المحتمل أنها أحد مواطن البن.

أحد المقاهي البلدية من الداخل.



قهوجي يصب فنجانًا من القهوة داخل قهوة بلدي، فيراري أرثر ١٨٩٠م.

أدوات المقاهي الخاصة بالبن

هي تلك الأدوات التي تستخدم في تجهيز وإعداد القهوة، سواء قبل تقديمها أو أثناء التقديم لرواد المقاهي. وتعرف هذه الأدوات بالبطط والبكارج والكنك والفناجين. وتشترك هذه الأدوات بعضها مع بعض من الناحية الوظيفية، ولكنها تختلف من ناحية الشكل العام والزخارف.

البطط

مفردها بطة. وهي أوانٍ من النحاس الأحمر تستخدم لإعداد القهوة. وأصل الكلمة لغويًّا قد أشار إليه الجواليقي على أنها إناء كالقارورة، وهي عربية الأصل صحيحة، ويحسبها الجواليقي لهجة شامية. ويطلق أهل الحجاز لفظة بطة على القدر الطويل واسع الأسفل ضيق الأعلى. وربما أخذ القدر شكل طائر البطة ليجعل فيها الزيت والدهن. وفي أحد الأخبار التي وردت عن سيدنا عمر بن عبد العزيز أنه قد أتى ببطة فيها زيت يصب به في السراج.

ومن الجدير بالذكر والملاحظة أن هناك توافقًا بين الكلمة عربية الأصل والكلمة نفسها باللغات الأوروبية؛ ففي الإنجليزية كلمة (Pot) تعني (قدر)، وفي الفرنسية (Potée) وتعني (إناء)؛ ولعل في هذا إشارة إلى انتقال الكلمة من اللغة العربية إلى اللغات الأوروبية.

وأشهر أمثلة البطط تلك المحفوظة في متحف الفن الإسلامي وهي من النحاس الأحمر. وقد استخدمت هذه البطط خطأً في سبيل السلطان محمود بالحبانية كأوانٍ لشرب المياه. وتتميز بوجود كتابات نسخية في ثلاثة أسطر نصها: «وقف السلطان

محمود بسبيل الحبانية، عمر أحمد أغا، خدام دار السعادة، مصر حالًا، سنة ١٢١٢هـ».

وتتميز هذه البطط بأنها ذات بدن كمثريٍّ يستدق عند الفوهة، وبمقدمة الفوهة مجرى ضيق لصب القهوة. وقد أشارت كثير من الوثائق وحجج الوقف إلى البطط باعتبارها من أهم أدوات بيوت القهوة. هذا، وقد يختلف عدد البطط من بيت قهوة إلى آخر.

البكارج

جمع بكرج. وهي من أهم الأدوات المستخدمة ضمن أواني المقاهي. والبكرج في التركية بأقراج وبقرج. وهو وعاء نحاسي أو فضي له مقبض وتصنع به القهوة. وكانت البكارج تستخدم في المنازل والمقاهي على حدٍّ سواء لتقديم القهوة، سواء لأفراد الأسرة أو للضيوف أو لرواد المقاهي.

وقد أمدتنا الوثائق وحجج الوقف المحفوظة بدار الوثائق القومية ودفترخانة وزارة الأوقاف بالعديد من الإشارات المرتبطة بالبكارج.

وكانت هذه البكارج تُصفُّ في خزانات خاصة بها، سواء في المقاهي أو في المنازل. وكانت أسعارها تختلف على حسب حجمها وحجم المبذول فيها من مجهود فني. وكان صانع البكارج يطلق عليه بكارجي. وفضلًا عن الناحية الوظيفية للبكارج وأهميتها، فإن الفنان قد أضاف إليها لمسة جمالية، ويشهد بذلك تنوع الزخارف المنفذة عليها.

ويتكون البكرج من عدة أجزاء، هي:

القاعدة: يتميز بكرج القهوة بصفة عامة بوجود قاعدة دائرية بارزة مستوية استواءً أفقيًّا؛ وهذا ما يهيئ للبكرج ويسمح له بالمحافظة على التوازن. وقد كانت هذه القاعدة ذات ارتفاع بسيط في الأغلب، كما كانت تزخرف أحيانًا بالزخارف المختلفة، وأحيانًا أخرى تكون خالية من أي زخرفة.

البدن: يختلف شكل بدن كُلِّ بكرج عن الآخر، وذلك حسب رغبة الصانع أو رغبة من صُنعت من أجله؛ كما كان شكل البدن وزخارفه تخضع للناحية الفنية التي يتمتع بها الفنان؛ ومن ثم يمكن تقسيم أبدان البكارج إلى شكلين أساسيين، هما البدن كمثريِّ الشكل والبدن كروي الشكل.

الرقبة: تعد الرقبة الامتداد الطبيعي للبدن حيث ينتهي البدن من أعلى بها، وهي عبارة عن جزء مسحوب لأعلى مع استدارة. وأهم ما يميز العنق هو ذلك الاختلاف الواضح بين بكرج وآخر من حيث الشكل والزخرفة.



بكرج من النحاس الأحمر.

بكرج من النحاس الفضة.

بكرج من النحاس الأصفر.

بكرج من النحاس الفضة.

بكرج من النحاس الفضة.

بكرج من النحاس الفضة.

المقبض: اشتركت مقابض جميع البكارج في الناحية الوظيفية؛ حيث يستطيع القهوجي أو الخادم عن طريق المقبض التحكم في كمية القهوة، هذا بالإضافة إلى أنه يقيه أيضًا من سخونة البدن وسائر أجزائه الأخرى. ومن الملاحظ أن المقبض عادة ما يتصل بالغطاء والبدن عن طريق حلية مزودة بمسمار أو بجزء مفصلي، وهذه الحلية غالبًا ما تأخذ شكل ورقة نباتية مزخرفة بالحز.

الصنبور: يتميز الصنبور بأنه يتخذ مكانه مع انتهاء البدن ثم يأخذ طريقه مع الرقبة ببروز بسيط للخارج، وأحيانًا يأخذ شكل الصنبور استدارة بسيطة لأعلى مع انحنائه، وأحيانًا أخرى يحل محل هذه الاستدارة شكل آخر مستقيم وفي وضع أفقي.

الغطاء: يتوج قمة البكرج غطاء يتصل بالمقبض عن طريق حلية زخرفية على شكل ورقة نباتية. وتلك الحلية لها وظيفة أخرى وهي منع سقوط الغطاء أثناء عملية صب القهوة، كما أنه يحول دون تسرب القهوة من قمة البكرج. بالإضافة إلى تحديد مسار مشروب القهوة في اتجاه الصنبور ومنه للفنجان، ويعمل الغطاء أيضًا على عدم تسرب البخار أثناء عملية الإعداد؛ فيجعل تسوية القهوة سريعًا. أما من حيث الشكل العام للغطاء، فنلاحظ أن غطاء البكرج قد اتخذ شكلين هما الغطاء الكمثري والغطاء مقبب الشكل.

ولقد تميز كثير من البكارج بتعدد زخارفها، سواء كانت نباتية وهي المتمثلة في زخارف اللفائف الحلزونية والأوراق النباتية والزهور وأوراق الأكانتس أو على أشكال الكائنات الحية والمناظر الطبيعية، فضلًا عن زخرفة التاج الملكي.

الكنك

مفردها كنكة. ويعد الكنك كذلك من أهم أدوات المقاهي، ولعل العثمانيين هم الذين فضلوا استخدام لفظة كنكة على شكل تلك الآنية. ويعود أصل الكلمة إلى صفائح الحديد الرقيقة المطلية بالقصدير. ولعل كلمة Tankard الإنجليزية والتي تعني (إبريق معدني)، مشتقة من أصل اللغة العربية؛ وفي بعض دول الخليج العربي حاليًا يطلقون عليها (قمقم أو مطبخة). ويشترك الكنك مع كلٍّ من البطط والبكارج من خلال الوظيفة. وعادة ما تتكون الكنكة من:

البدن: وغالبًا ما يكون البدن مستدير الشكل، ويستدق كلما اتجه لأعلى نحو الفوهة، وينتهي البدن بالفوهة التي يتوسط محيطها مجرى بسيط يؤدي وظيفة البدن نفسها بالنسبة للبكرج.

اليد: وهي تؤدي وظيفة المقبض بالنسبة للبكرج. وتأخذ اليد عدة أشكال منها ما يكون أفقي الوضع، وأحيانًا أخرى يكون بها التواءات بسيطة حلزونية أو تكون اليد مفصلية.

الغطاء: أحيانًا يتوج قمم الكنك غطاء مقبب، وغالبًا ما يتصل باليد عن طريق مفصلات حتى لا يسقط الغطاء أثناء عملية صب القهوة.



كنكة من الفضة، ذات مقبض وغطاء مقبب وتتميز القاعدة بالزخارف الكتابية.

بكرج من النحاس الفضة.

بكرج من الفضة يتميز بزخارف الديكة.

بكرج من النحاس الفضة.

بكرج من النحاس الفضة.

فنجان بيشة بتلبيسة (ظرف)، منفذ عليه الأرما.

فنجان بطبق.

ظرفان من النحاس الأصفر.

فنجان بيشة بتلبيسة (ظرف)، يحتوي على اسم أمينة يحيط بها أرما.

الفناجين

جمع فنجان والكلمة فارسية والفنجان على وزن سندان. وأصل الكلمة پنكان بالباء المشربة والكاف الفارسية، وقيل إنها من اليونان، والصحيح أن يقال فنجانه ولا يقال فنجان والجمع فناجين. والفنجان يطلق عمومًا على الكأس والقدح وخصوصًا على الطاسة من النحاس. ويشير Dozy إلى أن الفنجان لو قلبناه رأسًا على عقب لكان مشابهًا لشكل القبة. وتشير الكلمة نفسها إلى عِصابة تعتمر بها المرأة على رأسها.

والفناجين نوعان؛ الأول فنجان بمقبض (عروة)، وفنجان بيشة لا عروة له. وكلمة بيشة فارسية الأصل وتعني الصنعة والمهارة. وغالبًا ما يرتبط بالفنجان البيشة أوانٍ صغيرة تسمى (تلبيسة أو ظرف)، تستخدم لوضع الفنجان بداخلها حتى يسهل حملها.

وتحتفظ المتاحف المصرية بالعديد من أشكال الفناجين والبيش والتلبيسات (أظرف الفناجين). ويمكن تقسيمها إلى:

- فناجين بمقابض وأطباق.
- فناجين بيشة بأظرف.
- أظرف معدنية.
- أظرف خشبية.
- أظرف خزفية.
- فناجين بيشة.

وقد تميزت هذه الفناجين بالعديد من الزخارف المختلفة، منها الزخارف الكتابية بالأحرف العربية؛ واشتملت على سورة الفاتحة والمعوذتين واسم محمد علي، وبيت شعر بالعربية «قم وحييني يا عزيزي بقهوة واكظم الليل». وكذلك الزخارف الكتابية بالأحرف الإنجليزية ومنها الحرفان الأولان للخديوي محمد توفيق MT، وحرفا KP. وزخارف تيجان وأشكال آدمية وزخارف نباتية وهندسية.

أدوات المقاهي الخاصة بالتنباك

الشبك

الكلمة تركية الأصل: جبوق وجوبوق، وهو الأنبوبة أو العصا أو القصبة، وهو أيضًا شبك الدخان (توتون جبوغي). وقيل الشوبك عصار الخباز، وهي تعريب جوبة. والشوبك والصوبج لغتان فيه، وشبك الدخان عبارة عن قصبة أو أنبوبة في أحد طرفيها مبسم، وفي الطرف الآخر حجر الدخان (مجمرة).

وقد كان يسبق استخدام الشبك تجهيز التبغ حتى يكون معدًا للتدخين. وجدير بالذكر أن المؤرخين قد اختلفوا في ذكر أول ظهور له في مصر؛ فقيل إنه ظهر في أواخر القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، وقيل في القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي.

وكان المصري شغوفًا بالتدخين، وبلغ شغفه أنه كان يتفنن في الاستمتاع به؛ حيث كان القوم يسلكون في تدخين الشبك



مسلكًا يدل على تفوقهم في سلامة الذوق ورشاقة الحركة، بل يتخذون أثناء التدخين أوضاعًا تنم عن الوقار والهيبة من جهة، وعلى الدعة والسكون من جهة أخرى. وكانت تجارة الشبك تُزاول في حي الشبكجية قرب النحاسين، كما كان صانع الشبك يطلق عليه شبكشي.

ويتكون الشبك من عدة أجزاء، هي:

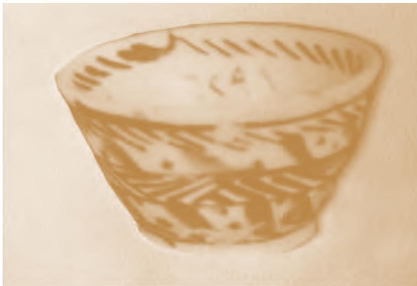
المبسم: وهو الجزء الذي يوضع بين الشفتين لجذب الدخان، وعادة ما يكون من القهرمان أو غيره. وقد يكون مزخرفًا بالمينا أو مرصعًا بالأحجار الكريمة، أما مباسم الفقراء فتكون عادة من سن الفيل أو من الفخار.

قصبة الدخان: ويختلف طولها من شبك إلى آخر وعادة ما تصنع من الخشب النادر الذي يكسى بالحرير، وأحيانًا تكسى قصبة الشبك بالذهب أو الفضة، وربما ترصع بالأحجار الكريمة؛ أما الفقراء فكانوا يصنعونها من الغاب أو البوص أو الفخار.

المجمرة: وتعد المجمرة أو حجر الدخان من أهم أجزاء الشبك. وهناك توافق في الوظيفة والشكل بين مجمرة الشبك وحجر الدخان في النارجيلة والشيشة؛ حيث تملأ المجمرة بالتبغ (التنباك)، ثم يسوى استعدادًا لوضع الجمرات فوقه ثم تبدأ عملية التدخين بسحب النفس من المبسم. وعادة ما تصنع المجمرة من الفخار المطلي أو غير المطلي أو من الرخام أو من المعدن.

النرجيلة

تطلق لفظة نرجيلة في الأصل على ثمرة جوز الهند التي تفرَّغ من الداخل وتملأ إلى ثلثيها بالماء. وتختلف النرجيلة عن الشبك في الشكل العام وطريقة الاستعمال؛ فمن حيث الشكل العام تتكون من بدن كروي مملوء بالماء ثم رقبة ويتوج ذلك حجر الدخان، ثم يخرج من منتصف البدن (اللاي). وقد عرف خان النحاسين بالقاهرة بشهرته الواسعة في صناعة النرجيلات.







الشيشة

يرجع أصل كلمة شيشة إلى الفارسية وتعني الزجاج. وتستعمل الشيشة بطريقة النرجيلة نفسها فهي تتشابه معها من حيث الاستخدام الوظيفي والشكل العام، وتختلف مع النرجيلة فقط في المادة الخام.

ومما هو جدير بالذكر أنه غير معلوم على وجه الدقة متى استخدمت النرجيلة أو الشيشة كأداة للتدخين في مصر. ولكن من المعلوم أن المصريين كان لهم السبق في إدخالها لمصر وبقية الولايات العثمانية؛ فقد كان للمصريين أيضًا بصماتهم الواضحة في إدخال تغييرات واضحة على هذه الأداة من حيث الاستعمال.

وتتكون النرجيلة أو الشيشة من:

القاعدة: وتمثل محور الارتكاز؛ إذ من خلالها يستطيع المدخن الحفاظ على توازن النرجيلة أو الشيشة في وضع يسمح له بالاستمتاع بها.

البدن: لم يخرج شكل بدن النرجيلة أو الشيشة عن الشكل الكروي المنتفخ أو الكمثري، وكلا الشكلين ينتهيان بسحب بسيط لأعلى باستدارة رشيقة؛ مكونًا رقبة البدن.

الرقبة: اتخذت الشكل الأسطواني الرشيق الذي يتصل ببدن الشيشة مباشرة، وتكون رقبة النرجيلة أو الشيشة من المادة نفسها.

مجموعة حجر الدخان والمبسم: يتوج رقبة النرجيلة أو الشيشة مجموعة من حجر الدخان والمبسم، وكلاهما وثيق الصلة؛ فالأول يشبه شكل ووظيفة حجر الشبك ويوضع به التبغ (التنباك)، ومن فوقه الجمرات، وعن طريق المبسم يتم سحب الدخان.

وهنا تأتي أهمية الإشارة إلى مجموعة الشيش المحفوظة بالمتحف الخاص بقصر المنيل؛ فهي تعد بحق من أقوى المجموعات الخاصة بالشيش؛ وذلك لثرائها الزخرفي وتنوع أشكالها وألوانها والمادة الخام وطرق الزخرفة.



مجموعة من الشيش المصنوعة من الزجاج والبلور الملون.



ضريح سعد باشا زغلول

بناية فرعونية في قلب القاهرة الخديوية

الدكتورة شيماء الجرم



في صباح اليوم التالي لوفاة الزعيم الوطني سعد باشا زغلول في ١٣٤٥هـ/ ١٩٢٧م؛ وبعد أن تم دفن الفقيد في مقابر الإمام الشافعي؛ قرر مجلس الوزراء بناء ضريح مخصص له على قطعة أرض على مقربة من بيت الأمة؛ حيث كان يعيش الفقيد لينقل إليه وليخلد ذكراه. وقد تبنى هذه الفكرة وزير الأشغال آنذاك المهندس عثمان محرم باشا؛ أحد رجال حزب الوفد في الحكومة.

أما متبني الفكرة عثمان محرم باشا؛ فقد عُين وزيرًا للأشغال العمومية ثلاث مرات؛ الأولى في حكومة سعد باشا زغلول عام ١٩٢٤م. والثانية في الوزارة الائتلافية المشكلة في عام ١٩٢٦م. أما الثالثة فكانت في وزارة مصطفى باشا النحاس عام ١٩٣٧م. وقد انتُخب نائبًا في مجلس النواب عن دائرة دسوق في عام ١٩٢٦م، وله أيادٍ بيضاء في إنشاء خزان أسوان. ومنح رتبة الباشوية عام ١٩٢٧م. وقد وقع عليه الاختيار من قِبل المهندس المعماري مصطفى باشا فهمي ليضع تصميم ضريح سعد باشا زغلول.

أما قصة بناء الضريح في هذا الموقع وسط القاهرة الخديوية محاطًا بعدد من قصور أميرات أسرة محمد علي – بنات الخديوي إسماعيل – فهي تعود إلى عهد وزارة أحمد باشا زيوار ١٩٢٥م عندما قام سعد باشا زغلول بشراء قطعة الأرض المجاورة لبيت الأمة بدلاً من النادي المستأجر في عمارة سافواي بميدان سليمان باشا؛ ليقيم عليها ناديًا سياسيًّا للوفد. حيث إن وزارة زيوار قد أمرت بإغلاق النادي فرأى سعد زغلول باشا أن يقوم بشراء أرض فضاء يقيم عليها ناديًا بديلاً؛ حتى لا يقع تحت رحمة المؤجرين. ومن هنا جاءت فكرة شراء قطعة الأرض نفسها، والتي كانت مملوكة لبنك أتينا وكلف فخري بك عبد النور وسينوت بك حنا بالتفاوض مع البنك؛ ولكن البنك بضغط من الحكومة تراجع عن البيع بحجة أنه لا يريد أن تستخدم الأرض في أغراض سياسية. ولكن تم التغلب على تعنت الحكومة وتم شراء الأرض.

ويرجح أن سبب تمسك سعد باشا زغلول بشراء قطعة الأرض هذه أنها كانت تتوسط عددًا من المباني العريقة؛ مثل قصر توحيدة هانم ابنة الخديوي إسماعيل، والتي كانت تواجهها من جهة الشرق، والكائن بشارع سكة حديد حلوان بالقرب من محطة مترو سعد زغلول (شارع منصور باشا سابقًا) – القصر الآن مستخدم كوزارة للإنتاج الحربي – كما يواجهها من جهتها القبلية قصر فايقة هانم ابنة الخديوي إسماعيل، وقد حلت محله الآن وزارة التربية والتعليم بشارع إسماعيل أباظة.

بناء الضريح

اجتمع مجلس الوزراء برئاسة عبد الخالق باشا ثروت عقب وفاة الزعيم سعد باشا زغلول في ٢٣ أغسطس ١٩٢٧م، وقرر تخليد ذكرى الفقيد بإقامه تمثالين له؛ الأول في القاهرة والثاني في الإسكندرية، بالإضافة إلى إقامة ضريح فخم يضم جثمانه وتتحمل الحكومة نفقاته. وإلى أن يتم بناء الضريح استقر جثمان الزعيم في مقبرة بسيطة في مقابر الإمام الشافعي؛ حيث إن سعد زغلول لم يفكر في إقامة مقبرة له كما يفكر غيره. لكن قبل وفاته بستة أشهر أحس بدنو أجله فاشترى قطعة أرض من دائرة حسين باشا واصف بمقابر الإمام الشافعي وتركها فضاءً، وفي يوم وفاته بنيت فوق هذه الأرض مقبرة مؤقتة لحفظ الجثمان إلى أن يتم بناء الضريح الذي يطل حاليًّا بإحدى واجهاته على شارع الفلكي المجاور لبيت الأمة. وقد أشرفت وزارة الأشغال على بناء القبر المؤقت.

كان يشغل محل هذا الضريح – قبل بناء الضريح – ثلاثة عقارات تحمل الأرقام ٩ و١٥ و٢١ بشارع الفلكي، هدمت واستبدلت بعقار واحد برقم ٢٥ شارع الفلكي ثم أدرج تحت رقم ١٩ بنفس الشارع باسم إخوان كريازي وشركاه المسماة إجبسيان إيزول. وكان العقار في هذا الوقت عبارة عن سراي خربة تطل من الغرب على الشارع وبها الباب، وتطل من الجهة الجنوبية على شارع إسماعيل أباظة (الطرقة الغربية سابقًا)، ومن الشمال على شارع حسين حجازي (محمد سعيد باشا والداخلية سابقًا).

وفي عام ١٩٣٠م كانت هذه السراي قد أزيلت وأصبحت أرضًا فضاء محاطة بسور، وفي عام ١٩٣١م بني على الأرض ضريح الزعيم سعد زغلول عل الطراز الفرعوني. وقد اقترح عثمان محرم باشا أن يتم تقسيم المشروع إلى قسمين؛ القسم الأول خاص بالأرض التي سيشيد عليها الضريح، والقسم الثاني خاص بالبناء. وفيما يتعلق بالأرض فقد هُدِم البيتان المجاوران لبيت الأمة؛ حيث استُصدِر مرسوم ملكي بنزع ملكيتهما؛ لأن نزع الملكية القانونية لا يتم إلا بمرسوم ملكي. أما الضريح ذاته فإن وزارة الأشغال انتهت من اختيار الرسم المقترح بعد تدقيق طويل. وتم عرض المشروع النهائي على السيدة صفية زغلول زوجة الزعيم الراحل، فنال إعجابها واستحسانها.

تقدم عدد من أعضاء مجلس الشيوخ والنواب بفتح باب الاكتتاب العام لتمويل المشروع الذي سيقدمه الشعب تخليدًا لذكرى الزعيم، وبالفعل شُكلت لجنة اسمها «تخليد ذكرى فقيد الوطن سعد زغلول باشا»، برئاسة مصطفى النحاس باشا. ورأت اللجنة أن يتسلم المكتتبون إيصالاً تذكاريًّا يحتفظون به كذكرى لاشتراكهم في «صحيفة المجد والفخار» وهو الاسم الذي اقترحته جريدة الأهرام.

وهنا، يجدر بنا أن نشير إلى المهندس مصطفى باشا فهمي الذي يعد الأب الروحي للمعماريين المصريين وواحدًا من أهم رواد الهندسة المعمارية في مصر، وكان قد تولى وزارة الأشغال في الفترة من ١٩٤٩م إلى ١٩٥٠م. وقد تخرج في مدرسة الطرق والجسور بباريس، وعين كأول مهندس معماري مصري بقسم العمارة والتصميمات بمصلحة المباني الأميرية في عام ١٩١٢م، وتدرج في الوظائف حتى أصبح مديرًا لها في عام ١٩٢١م. والتحق كمهندس معماري في القصور الملكية بفترة حكم السلطان حسين كامل والملكين فؤاد وفاروق. وإليه ينسب الفضل في وضع تصميم ضريح سعد باشا زغلول؛ حيث إنه تقدم بنموذجين؛ النموذج الأول على الطراز العربي الإسلامي، والنموذج الثاني على الطراز الفرعوني.

استقر الأمر على الطراز الفرعوني حتى يمثل كل المصريين دون تمييز ديني أو اجتماعي أو سياسي؛ ففي أول الأمر كانت النية متجهة إلى بناء ضريح داخل مسجد يسمى باسم الفقيد إلا أن هذه الفكرة قوبلت بالمعارضة؛ نظرًا لارتباطها بالصبغة الدينية مما يعوق غير المسلمين عن زيارة قبر الفقيد، فوجدوا في الطراز الفرعوني ضالتهم المنشودة؛ فهو يعطي شعورًا وطابعًا يعبر عن الهوية الوطنية غير المستمدة من ديانة معينة ليكون بمثابة المظلة التي تجمع الكل باختلاف المعتقدات.

وقد انتهى المهندس المعماري مصطفى فهمي من بناء الضريح في عام ١٩٣١م. وقد شيد الضريح بما حوله من حديقة وأسوار على مساحة ٥٢٢٥ م٢، والضريح في الوسط على مساحة ٢٥ × ٢٥ مترًا وبارتفاع ٢٥,٧٥ مترًا.

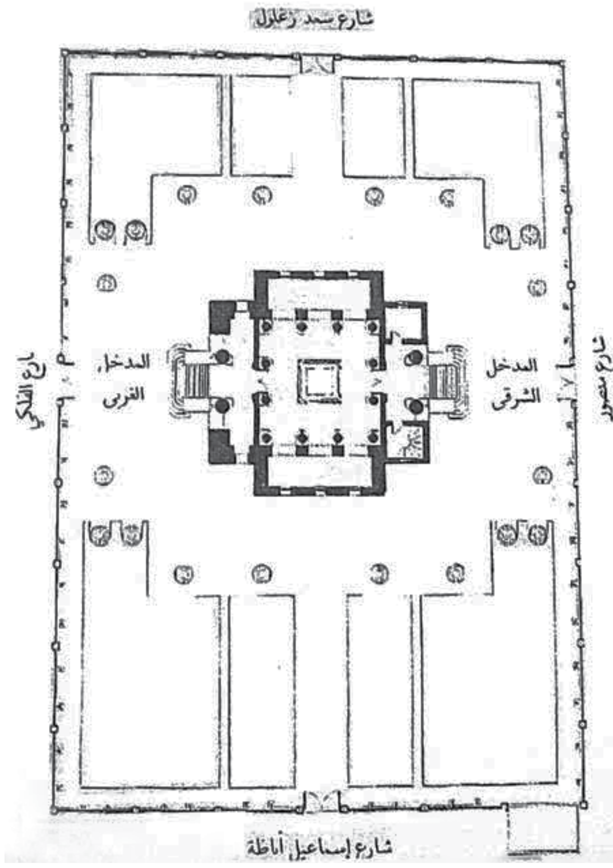
مبنى الضريح

يبدو هذا المبنى الرائع البنيان للناظر إليه من الوهلة الأولى أنه معبد فرعوني شاهق الارتفاع مما يضفي عليه عظمة وشموخًا. ويحيط به حديقة من الجهات الأربع ويحيط به سور من الحديد المشغول تعلوه حليات نحاسية تمثل زهرة اللوتس. وللحديقة أربعة مداخل تفتح على الشوارع الأربعة المحيطة بالضريح. أما الحديقة نفسها فيوجد بها اثنتي عشرة مزهرية نفذت بأشكال من زهرة اللوتس منحوتة من البازلت ومجوفة لتستخدم كبيوت لوحدات الإضاءة، بالإضافة إلى عدد من التماثيل التي تمثل تيجان أعمدة لوجه الإله حتحور حول المداخل الرئيسية لحديقة الضريح لتحمل أحواض الزهور.



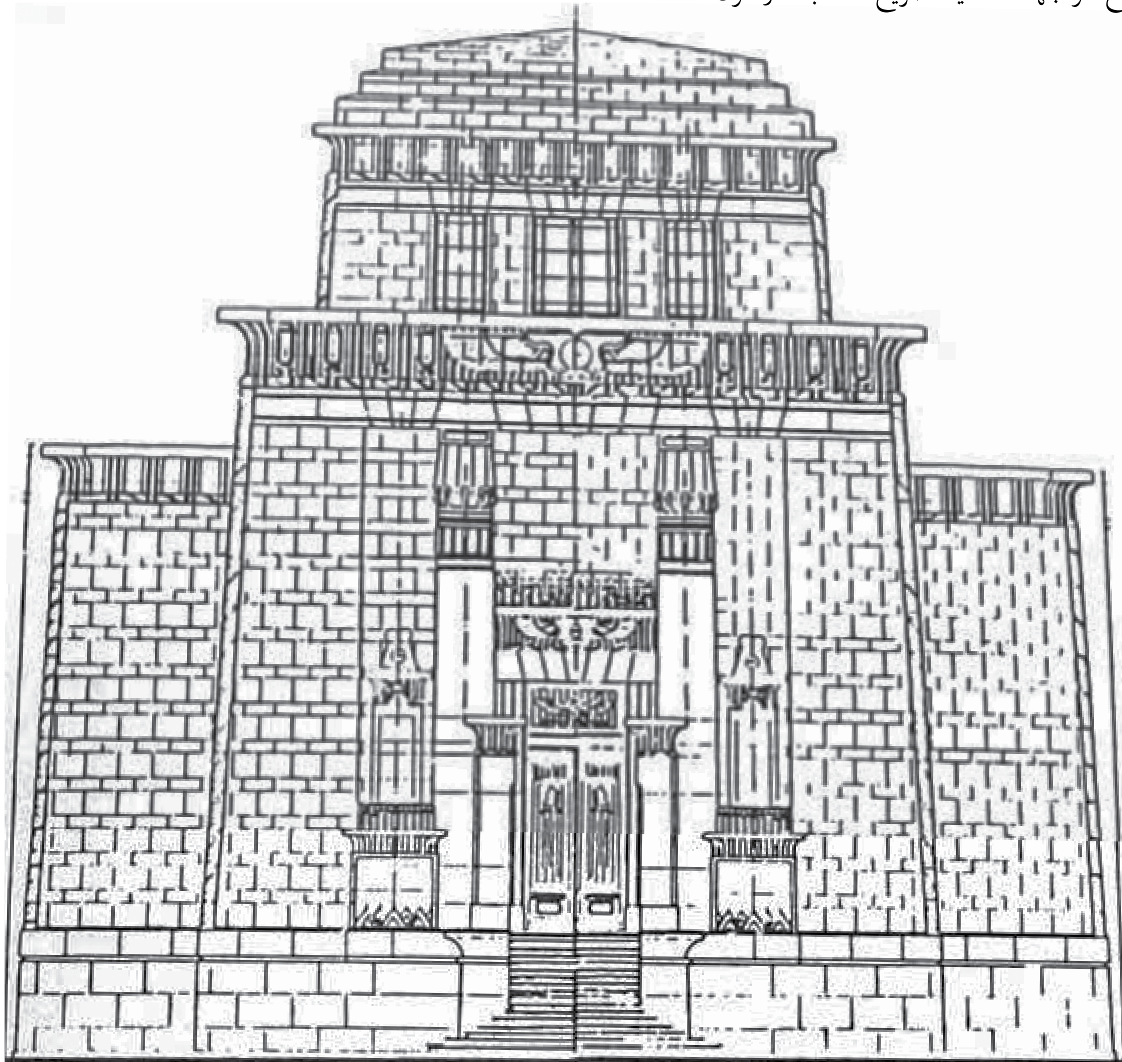
أما مبنى الضريح ذاته فهو ذو مسقط مربع الشكل ويتكون من طابقين؛ الطابق الأرضي حيث دفنت فيه رفات الزعيم ويتم الوصول إليه من باب خاص بالواجهة الجنوبية. وطابق علوي يصل إليه الزائر بدرجات من السلم كبيرة داخل الضريح. وللمبنى بوابتان؛ البوابة الأولى من الجهة الشرقية تفتح على شارع منصور، وتقابلها البوابة الثانية من الجهة الغربية تفتح على شارع الفلكي في مواجهة بيت الأمة.

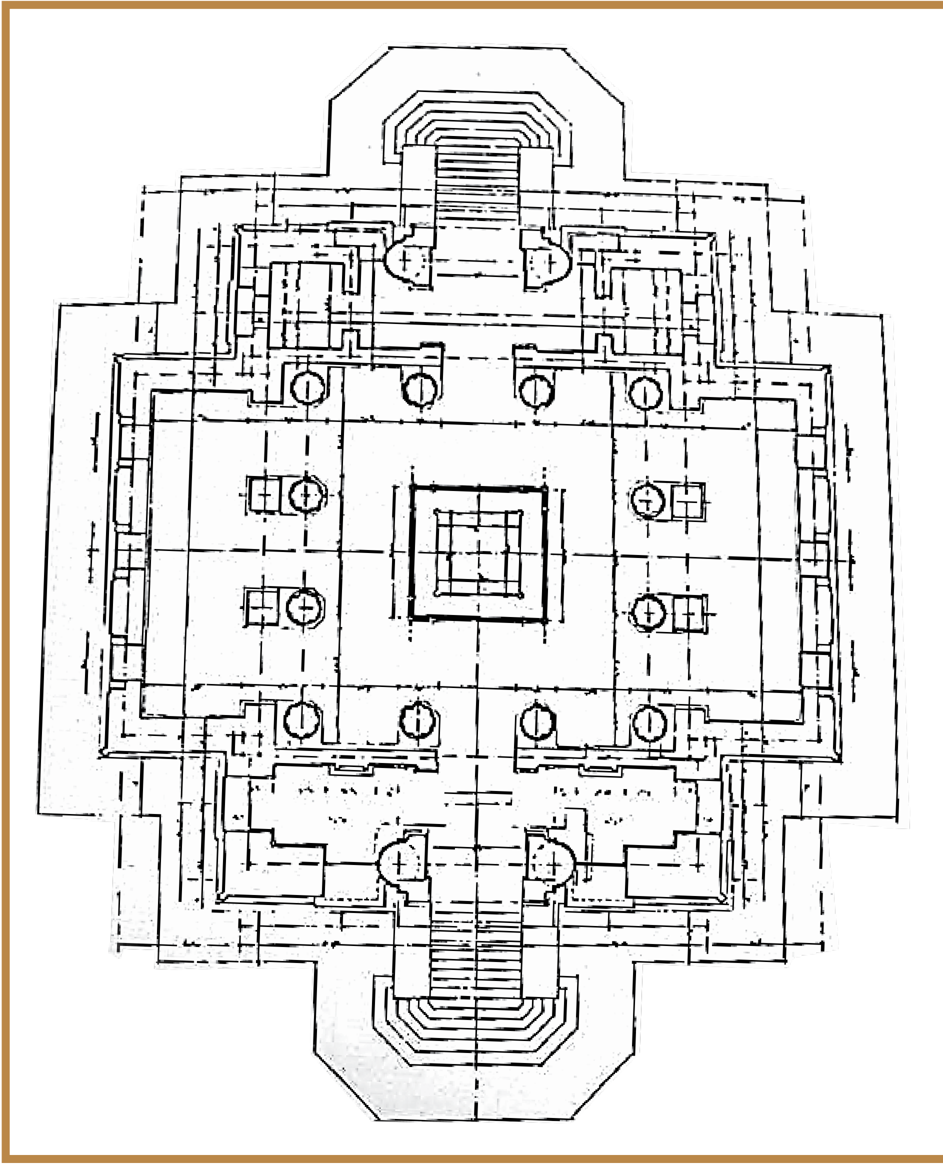
أما الضريح من الداخل فهو عبارة عن رواق عريض يؤدي إلى بهو مربع الشكل يقوم إلى جانبيه جناحان، ويشغل البهو مساحة مربعة تبلغ ١٤ م٢. ويتوسط بهو الضريح مشهد من الجرانيت الرمادي المصري يعلو غرفة الدفن ويحيط بالمشهد كوبستة من النحاس الخالص بارتفاع حوالي ٩٠ سم. ويحيط بالبهو ١٢ عمودًا على الطراز الفرعوني من الجرانيت الأحمر المصري المجلوب من أسوان، وتعلوها شخشيخة محلاة بزخارف وكرانيش حجرية، ولها سقف هرمي (قصع) وتحيط بها مجموعة من الشبابيك ينفذ منها الضوء.



مسقط عام لموقع ضريح سعد باشا زغلول.

قطاع للواجهة الأمامية لضريح سعد باشا زغلول.





مسقط أفقي للدور الأرضي لضريح سعد باشا زغلول.

وتزين أرضية البهو تشكيلات بديعة من الرخام الكرارة الأبيض المحلّى بقطع مربعة من الرخام الأخضر تينوس. كما استخدم الجرانيت الأحمر في تشكيل المدخلين الرئيسيين؛ حيث يتكون كل مدخل من عمودين على الطراز الفرعوني في تشكيل معماري بديع متميز. ويرتفع بهو الضريح عن الأرض بمجموعات من درجات الرخام الجرانيت الأحمر، كما استخدم الجرانيت الأحمر أيضًا في السفل الذي يحيط كامل المبنى بارتفاع حوالي ٢,٧٥ متر.

وهنا نلاحظ أن المهندس مصطفى باشا فهمي قد تعمد توزيع وتنسيق مواد البناء بشكل جيد وموفق، فالأعمدة على شكل حزم من البردي منفذة بالجرانيت الأحمر كما في عصر الرعامسة. والبازلت استخدم للأعمدة الموجودة بالحديقة. في حين استخدم الجرانيت الرمادي في تكسية المدفن نفسه والأرضية مما أضفى فخامة على البناء. إضافة إلى بعض العناصر الزخرفية التي وُفِّق في توظيفها مثل الجعارين وقرص الشمس المجنح ووجه حتحور وزهرة اللوتس وأوراق البردي، تم تنسيقها ودمجها بشكل متناغم يدل على فهم للعمارة المصرية القديمة. فجاء المنتج النهائي لمبنى الضريح غير مبتذل وذا زخارف موظفة جيدًا، على عكس ما يحدث الآن في بعض البنايات التي تعتمد على النسخ فقط دون فهم لماهية ومضمون الشكل المنسوخ. وهنا نجح فهمي باشا بمهارته وفهمه العميق للحضارة المصرية القديمة أن يوظف كل هذا من زخارف ومواد بناء ليُنتج لنا بناءً عصريًّا حديثًا، ونجد الطابعين العصري والفرعوني يذوبان بشكل غير مسبوق في العمارة؛ حيث تعجز العديد من المباني الحالية عن الوصول له.

وللأسف تعرض الضريح لسنوات من الإهمال إلى أن تم إعادته مرة أخرى إلى صورته الأولى من خلال صور قديمة للضريح نُفِّذَت على أساسها أعمال الترميم.

المزهريات الموجودة بحديقة الضريح ذي الطابع المصري القديم
(أوراق زهرة اللوتس – وجه حتحور).







ضريح سعد باشا زغلول من الداخل.

ومن هنا نلاحظ أين تكمن أهمية ضريح سعد باشا زغلول سواء من ناحية الموقع أو الطراز؛ فإذا تحدثنا عن الموقع نقول إنه لأول مرة يُبنى ضريح وسط المناطق المأهولة بالسكان ووسط منطقة من أهم مناطق وسط البلد والتي تدخل ضمن نطاق القاهرة الخديوية بين العديد من القصور التي حُوِّلت في العصر الحالي إلى مبانٍ لوزارات ومنشآت حكومية هامة. هذا عن الموقع الذي كان يمثل قطعة هامة من باريس الشرق التي بناها الخديوي إسماعيل؛ ليضاهي بها مدن فرنسا الراقية. أما من حيث الطراز فهي المقبرة الوحيدة التي يمكن مشاهدتها على الطراز الفرعوني. وبذلك فإنها تختلف عن كل ما درج من طرز وأنماط للمدافن في العمارة الإسلامية، وكذا في مفرداتها وتفاصيلها المعمارية والزخرفية.

وجدير بالذكر أن مثل هذه التأثيرات الفرعونية قد ظهرت في كثير من العمائر السكنية التي بنيت في القاهرة الخديوية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر العمارة السكنية التي تقع عند التقاء شارع رمسيس بشارع ٢ يوليو والتي احتوت واجهاتها على أشكال الجعارين المصرية ورمسيس الثاني وقرص الشمس المجنح. وهنا سؤال يطرح نفسه، هل انتشرت في تلك الفترة التأثيرات المصرية القديمة على العمائر أم أنها مجرد مصادفات وليست طرازًا متبعًا في تلك الفترة؟ خاصة وإذا ذكرنا أن تاريخ بناء ذلك العقار كان في عشرينيات القرن العشرين أي قبل بناء ضريح سعد زغلول بسنوات قليلة.

مدخل ضريح سعد باشا زغلول.





ترميم جامع الحاكم بأمر الله في القاهرة







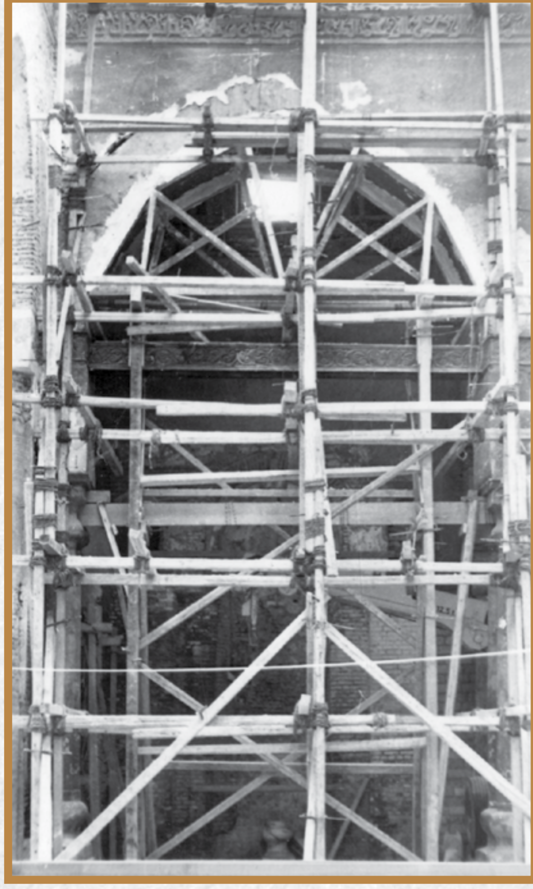
منظر عام لبائكات وأروقة جامع الحاكم بأمر الله، وتبدو عليها آثار التخريب قبل بدء عملية الترميم.



مئذنة جامع الحاكم بأمر الله.







أعمال ترميم عقود بائكات جامع الحاكم بأمر الله.

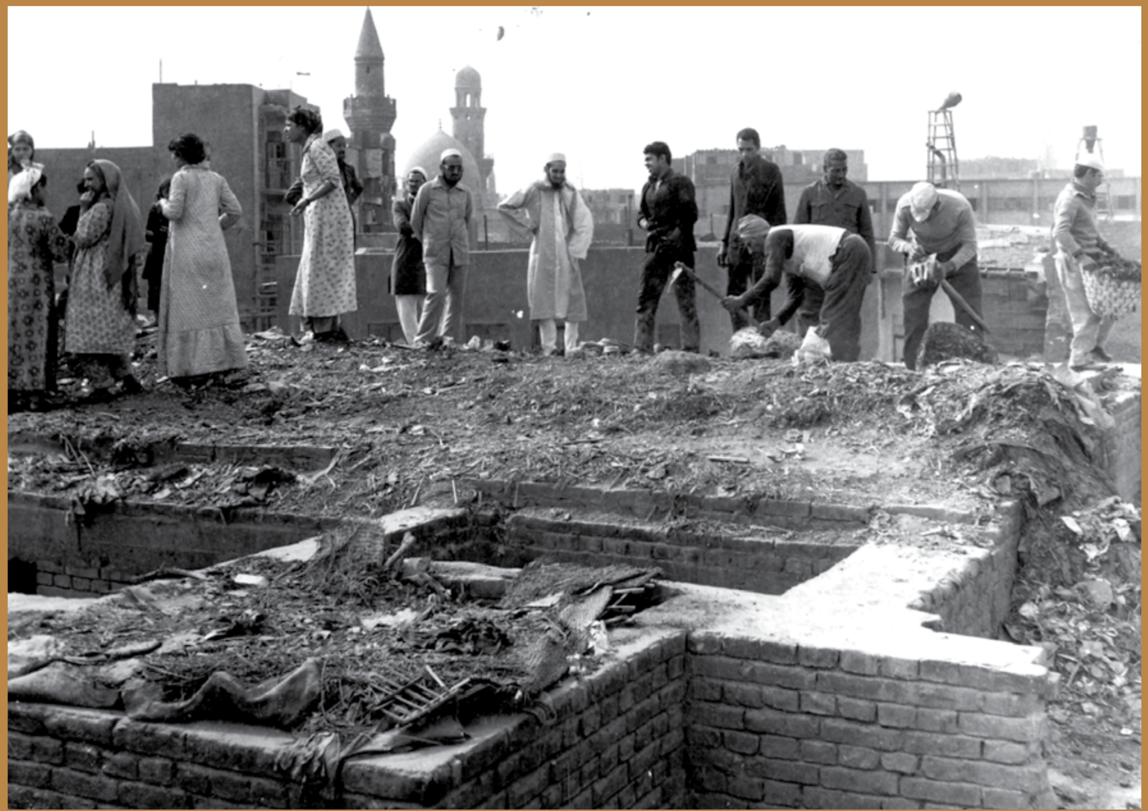


عملية نقل الأخشاب والدعائم اللازمة في أعمال الترميم.





صحن جامع الحاكم أثناء الترميم.

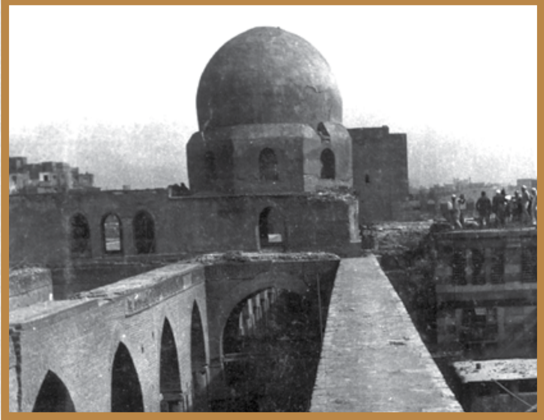


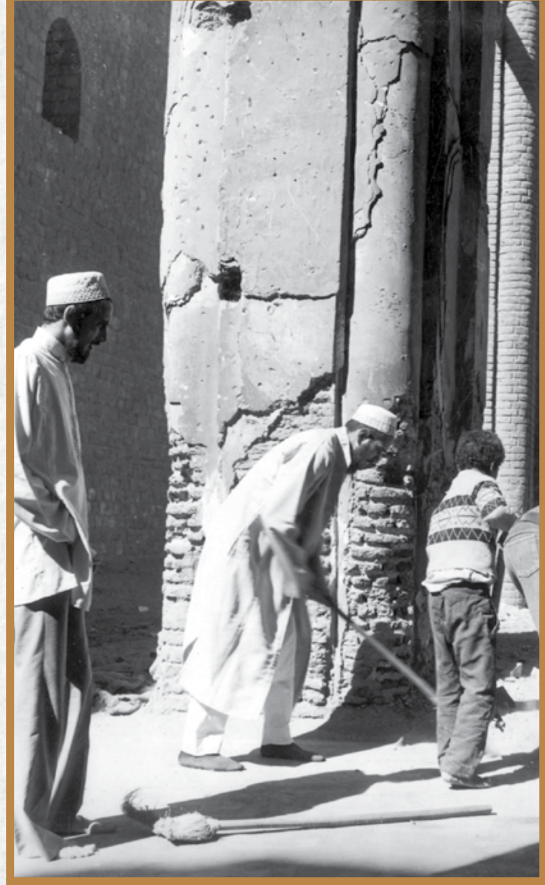
أثناء إزالة المخلفات الموجودة بسقف المسجد.



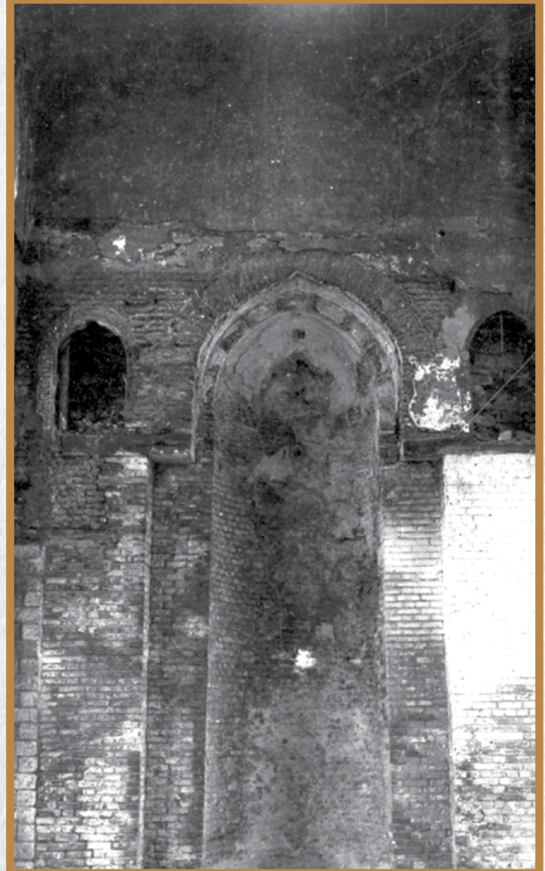


أروقة المسجد قبل بدء الترميم وتغطية السقف.





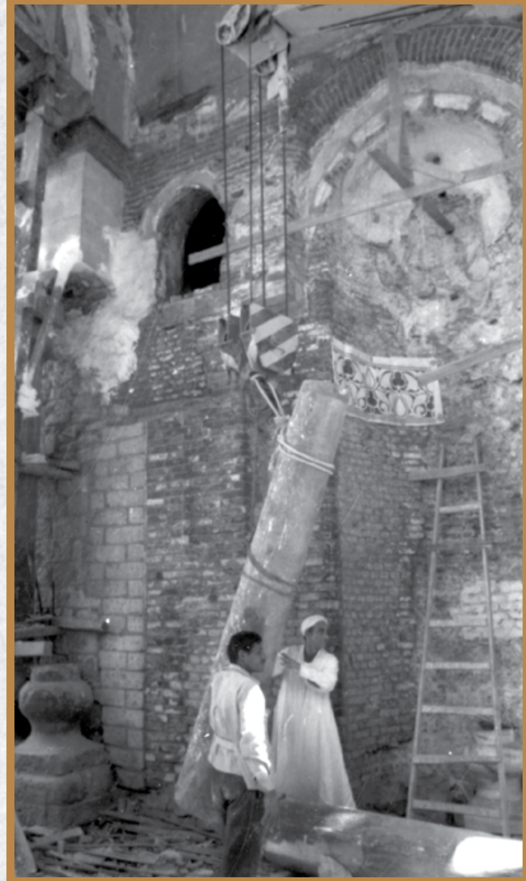




محراب جامع الحاكم بأمر الله الذي يتوسط جدار القبلة قبل بدء أعمال الترميم.



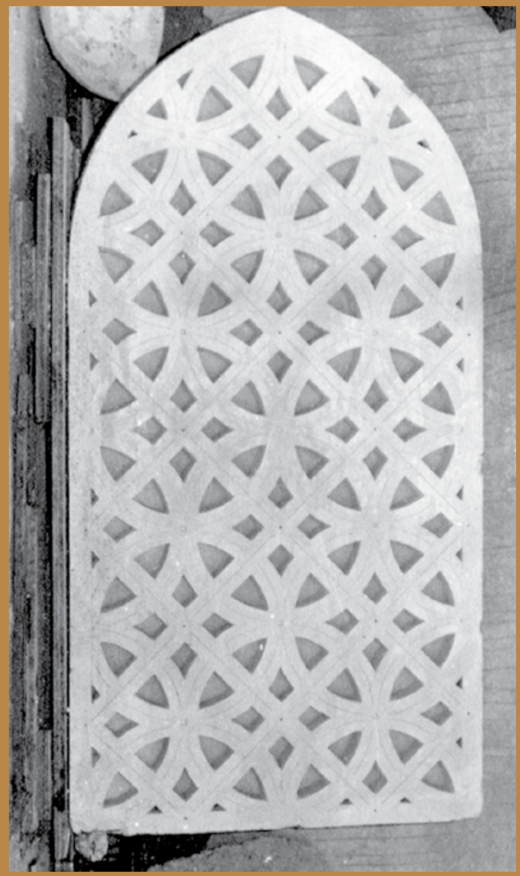






محراب جامع الحاكم بأمر الله الذي يتوسط جدار القبلة أثناء أعمال الترميم.









الشبابيك الجصية والمضاهيات.

الموسيقى المصرية على مشارف القرن العشرين

المايسترو سليم سحاب

ظاهرة غريبة وكبيرة نلاحظها عند تأريخ الموسيقى المصرية. فهذا التأريخ يرجع إلى القرن التاسع عشر ويقف عنده. وإذا أردنا الغوص في أعماق التاريخ لشرح هذه الظاهرة فلا نجد إلا بعض الأدبيات التي تصف الغناء والمغنين. لذلك سنبدأ بإلقاء ضوء ولو خافتاً على هذه الحقبة الغائرة في القدم؛ كي نتعرف بعضًا من تاريخ الموسيقى والغناء في مصر قبل القرن التاسع عشر.

لا شك أن زلزالًا مدمرًا عصف بالحضارة العربية نتيجة ضربتين قاصمتين تلقتهما في قلبها. أولاهما سقوط بغداد وتدمير مكتبتها العظيمة التي كانت أعظم مكتبة في تاريخ البشرية؛ وذلك على يد هولاكو في القرن الثالث عشر الذي أمر برمي مخطوطات المكتبة في نهر دجلة لتتحول مياهه إلى اللون الأزرق لمدة أشهر طويلة من لون الحبر الذي خطت به هذه المخطوطات، التي كانت تضم إلى جانب آلاف المخطوطات العربية المجمعة ترجمات كلٍّ نصوص الحضارة اليونانية القديمة التي كان الخلفاء يدفعون للمترجمين وزنها ذهبًا.

الضربة الثانية كانت سقوط غرناطة آخر معاقل العرب في الأندلس في سنة ١٤٩٢م. هاتان الضربتان القاصمتان أدتا كما يقول المؤرخ الكبير كمال النجمي إلى تكوين مستنقع الألحان البدائية التي غرقت فيها الموسيقى العربية لمدة طويلة من الزمن. ويأتي تأكيد ذلك في موسوعة «وصف مصر» التي وضعها العلماء الفرنسيون في أثناء الحملة الفرنسية على مصر التي بدأت في سنة ١٧٩٨م، والتي ورد في الأقسام المخصصة منها للموسيقى في مصر تقرير هام عن حالة الغناء المصري المتدهورة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلادي.

إلى أن نصل إلى اسمين يقول التاريخ إنهما كوَّنا سدًّا منيعًا دون استمرار حالة التدهور الموسيقي والغنائي في مصر، وهما الشيخ شهاب الدين محمد إسماعيل والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب، اللذان بفضلهما أخذ الغناء المصري ينهض منذ الربع الأول من القرن التاسع عشر. ويقول المؤرخ كمال النجمي في كتابه «تراث الغناء العربي» إن الشيخ شهاب الدين هو الذي رسم لمعاصريه صورة فن التواشيح الأندلسية بتأليفه كتابًا عظيم الأهمية اشتهر باسم «سفينة شهاب» جمع فيه مئات التواشيح الأندلسية التي كادت أن تندثر، ولم يكن المغنون والملحنون في أيامه يعرفون عنها شيئًا. وكم يذكرنا هذا المشهد بحالة التدهور الموسيقي التي نعيشها الآن؛ حيث لا يعرف المغنون ولا الملحنون شيئًا عن قرنين كاملين من الموسيقى العربية، ويطلون علينا بألحان أقل ما يقال فيها إنها بلا جذور وبلا انتماء قومي ولا موسيقي ولا حضاري.

أما الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب فقد سلك طريق صناعة وغناء الدور الذي وصل في نهاية القرن التاسع عشر إلى ذروة تطوره وكماله الفني مع محمد عثمان وعبده الحامولي، كما أنه كان بارعًا في تلحين الموشحات. نضيف إلى كلٍّ هذا ذلك التراث المتوارث الذي حفظ المقامات والإيقاعات في مصر من الاندثار، هذا التراث الذي يشمل أغاني الأفراح والمآتم والأناشيد الجماعية.

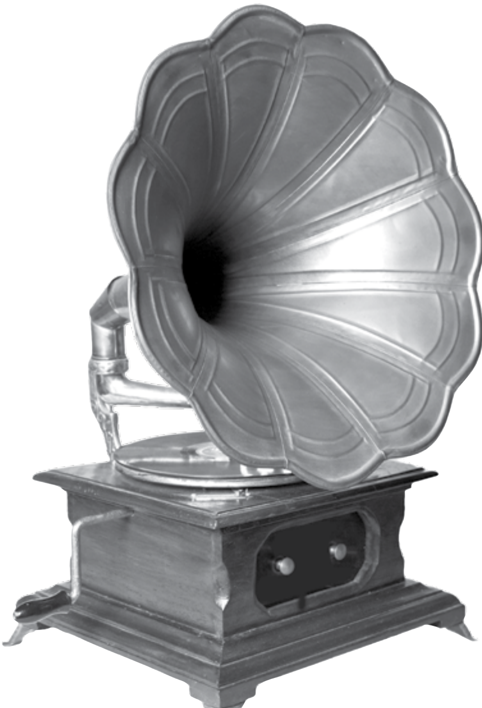
كان تأثير الشيخين الأزهريين شهاب الدين والمسلوب هائلًا على مسيرة الموسيقى والغناء في مصر في القرن التاسع عشر. ولكن ما حكاية الشيوخ هذه؟ وما علاقتهم بالفنون في القرن التاسع عشر؟

جامعة الأزهر

من المعروف أن الأزهر أول جامعة عرفتها البشرية بمعناها الحالي، وقد تأسس في بداية القرن العاشر الميلادي؛ ويسبق بذلك أول جامعة في الغرب وهي جامعة السوربون الفرنسية التي أسسها القسيس روبير دي سوربون سنة ١٢٥٤م بمساعدة الملك الفرنسي. ويذكر التاريخ أن علماء الأندلس العرب المنتدبين من قبل الجامعة أسسوا في السوربون أول كليات العلوم الطبيعية، والفلك، وكانوا يلقون فيها محاضراتهم باللغة العربية. ومن أهم المواد التي كانت تدرس في الأزهر تجويد القرآن الكريم. وعلى مدى هذه القرون العشرة تبلورت هذه المدرسة وأصبح لها قوانينها الصارمة التي تذكرنا بقوانين البوليفونيا الصارمة في بداية عصرها في الموسيقى الغربية في العصور الوسطى عندما كانت الموسيقى والتلحين والغناء مقصورًا على الكنيسة.

ومن أهم قوانين مدرسة التجويد القرآني:

- النفَس الطويل الذي يمنع المجود من التوقف كما يحلو له عند احتياجه إلى تجديد نفسه. فالنفس أصبح مشروطًا بطول الآية التي تجود، ولا يجوز التوقف وسطها إلا في المحطات المسموح بها. هنا تأتي التقنية التي أبدعها زرياب في الأندلس؛ وهي استعمال الحجاب الحاجز لتطويل النفس والسيطرة على طوله واستعماله بتمكن وبحساب دقيق.
- النطق السليم؛ حيث لا يجوز للمقرئ أن يتلو القرآن وهو يجهل الطريقة الصحيحة لنطق الحروف ومخارجها الصحيحة؛ فيخلط بين الحروف قريبة المخارج كالقاف والكاف مثلًا أو تستوي عنده الحروف المفخمة والحروف المرققة كالضاد والدال والصاد والسين.
- قوة الصوت كي يستطيع المقرئ أن يوصل صوته إلى أكبر عدد من الناس؛ ذلك لغياب أجهزة تقوية الصوت الكهربائية في تلك العصور. هنا يأتي دور الحجاب الحاجز للتحكم بهذه القوة ومدها بكمية الهواء الضرورية وبالمقدار المطلوب.
- معرفة المقامات التي من دونها يصبح التجويد قراءة عادية، وإجادة تنغيمها إجادة تامة دون نشاز.
- إجادة التحويلات المقامية إجادة تامة؛ فالتلاوة لا تجوز على مقام واحد بل يجب أن تتنقل بين مقامات عدة. ومع الوقت أصبح هذا التنقل مقننًا لا يجوز العبث به. فبداية التلاوة يجب أن تكون على مقام البياتي يبدأ بعدها التنقل بين المقامات المختلفة. إن تقنين الانتقالات المقامية هذه حمل اسم «السكك المقامية» متى أصبح له قواعده الصارمة؛ فمن مقام معين لا يجوز الانتقال إلى مقام معين آخر حسب سكة مقامية محددة مرتبطة بالمقام الأساسي.



- التمكن من العودة إلى المقام الأساسي، البياتي، في آخر التلاوة مهما بعدت التحويلات والتلوينات المقامية عن المقام الأساسي.
- تأتي هنا أهم قاعدة من قواعد التلاوة. فالدين حرم تلحين القرآن الكريم. ما البديل إذن؟ هنا تأتي قاعدة الارتجال النغمي في التلاوة أي التنغيم الآتي عفو الخاطر دون الالتزام بلحن موضوع مسبقًا.

ولكن ما صلة قواعد تلاوة القرآن الكريم بالغناء والتلحين؟ هنا يأتي الدور العظيم للأزهر في نشر العلم والمعرفة والتوعية والنهوض بالثقافة العامة. فقد كان الأزهر المكان الوحيد لتلقي العلم في هذه الحقبة الزمنية بعد الكُتَّاب. وبذلك أصبح كلّ خريجي الأزهر شيوخًا حتى الذين لم يتفرغوا للدين بعد تخرجهم. كذلك نرى أن كلَّ طبقة المتعلمين والمثقفين في تلك الحقبة هم خريجو الأزهر ويحملون لقب شيخ. ويذكر التاريخ أن من أهم من نظم أغاني عبده الحامولي أعظم مغني القرن التاسع عشر عدد من المشايخ الكبار نذكر منهم علي الليثي وعلي أبو النصر وعبد الرحمن قراعة (مفتي الديار المصرية في ذلك الوقت).

مَن الملحن؟ ومَن المغني؟

نرجع هنا إلى السؤال الأزلي؛ ما الذي جاء أولًا: البيضة أم الدجاجة؟ الملحن أم المغني؟ وهنا يأتي دور الارتجال في تلاوة القرآن الكريم في تحديد العلاقة الوثقى والفروق بين المغني والملحن. إذا كان الارتجال هو السبيل الوحيد لتلاوة القرآن الكريم على مقامات معينة فقد تحول بذلك إلى القاعدة الكبرى والمدرسة الكبرى التي خرجت جميع مطربي القرون الماضية بما فيها القرن التاسع عشر. وهكذا بدأت الأمور تختلط بين التلحين والغناء، وأصبح صاحب الصوت الجميل يكتفي بجملة لحنية صغيرة يبني عليها أغنية كاملة وذلك بالارتجالات التي أصبحت تشكل القسم الأكبر من الغناء ومن الشكل الغنائي الموسيقي. من هنا بدأ ظهور شكل موسيقي غنائي أصبح ذا شأن كبير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين. وتحول الغناء وخاصة الارتجال الغنائي إلى رحم تكون فيه جنين التأليف الموسيقي المستقبلي المصري لأعظم قالب موسيقي غنائي ظهر في القرن التاسع عشر؛ إذ يعد من أهم القوالب الموسيقية في تاريخ الموسيقى العربية قاطبة؛ ألا وهو «الدور».

ظهور الدور كما نعرفه

كان هناك نوع من الغناء يعتمد على لحن بسيط يغنيه المطرب ويكرره على مقاطع شعرية مختلفة يدعى كلُّ مقطع منها دورًا. وقد ابتدع هذا النوع من الغناء والتلحين وبرع في أدائه الشيخ عبد الرحيم المسلوب (ولد في ١٧٩٨م، وتوفي في ١٩٢٨م). وكان هذا النوع أحد أسباب انتشال الغناء المصري من المستنقع الذي كان فيه في بداية القرن التاسع عشر. ومع الزمن يأتي دور المقدرة على الارتجال في تغيير شكل هذا النوع من التلحين؛ من تلحين بسيط إلى قالب موسيقي واضح المعالم يقف بجدارة جنبًا إلى جنب مع القوالب الموسيقية الأوروبية الكلاسيكية.

وبالطبع مر الدور بفترة زمنية طويلة جدًا قبل أن يتحول من أغنية ذات لحن واحد يتكرر على مقاطع شعرية مختلفة إلى شكله الجديد. لكني سأستعمل طريقة التصوير بالكادر الواحد التي تختصر في ثوانٍ تصوير؛ نمو الوردة مثلًا من بداية كونها بذرة في التراب إلى تحولِها إلى وردة متفتحة كاملة النمو. لنأخذ الدور الشهير لعبد الرحيم المسلوب «آه يا حليوة يا مسليني» هو عبارة عن لحن واحد معروف من مقام البياتي الشوري يتردد على المقاطع المختلفة. ولنفترض أن الذي يغنيه مطرب كبير صاحب مقدرة كبيرة على الارتجال الغنائي سيغني الدور بلحنه الوحيد مثنى وثلاث ورباع؛ لكن مقدرته الصوتية والارتجالية ورغبته في إظهارها للجمهور ستدفعه في آخر الأمر إلى التدخل في اللحن وتغييره بالارتجال.

كيف أتصور شخصيًّا أن الأمر سيحدث (أو حدث تاريخيًّا بالفعل). هل من المعقول أن يبدأ هذا المطرب الكبير في الارتجال منذ بداية الغناء وقبل عرض اللحن الأساسي (الموضوع الموسيقي)؟ لا، طبعًا، إذن أول مرحلة من الغناء تكون في عرض اللحن كاملاً دون المساس به. نأتي إلى الإعادة الأولى؛ هل يعقل أن يعيد المغني نفس اللحن كاملًا في المقطع الثاني؟ لا، طبعًا، إذن في هذه الإعادة الأولى يأتي دور الارتجال في تغيير شكل الأغنية أحادية اللحن.

ولكن هنا سؤال يطرح نفسه؛ أين يبدأ الارتجال؟ هل من المعقول أن يبدأ المطرب الارتجال من دون إعادة عرض اللحن الذي سيرتجل عليه؟ لا، طبعًا؛ لأنه بذلك سيفقد قاعدة الانطلاق للارتجال. إذن الدور الثاني يبدأ بإعادة بداية الدور الأول (المطلع). هنا يأتي مزاج المطرب في تحديد نقطة انطلاق البدء بعملية الارتجال الغنائي. طبعًا لن يعرض المطرب كلَّ ما في جعبته في البداية. ويأتي صوت المطرب في تحديد سير هذا

الارتجال من بداية العرض إلى التصعيد والوصول إلى ذروة الارتجالات وعملية عرض البراعة الصوتية والغنائية والارتجالية. لكن لا بد من نهاية؛ كيف تأتي هذه النهاية؟ أتخيلها تبدأ من ذروة الارتجالات التي تبدأ بالانحسار التدريجي وتخفيف حدة توتر الذروة لتحضير نهاية الأغنية وتكون النهاية طبعًا بالعودة إلى المقام الأساسي واللحن الأول (المطلع). وقد تكون في إعادته كاملًا، ولكن العودة تأتي عادة في منتصف لحن المطلع حتى نهايته؛ وهذا ما أثبتته صناعة الأدوار لاحقًا.

هذه الطريقة في ارتجال المطلع (الدور) في الأغنية تطورت وأصبح لها قواعد صارمة مقننة توارثها المطربون والملحنون الكبار، الواحد من الآخر (كما توارث شعراء الجاهلية الكبار صناعة المعلقات) إلى أن وصلت إلى محمد عثمان الذي كان قد فقد حلاوة صوته فتحول إلى التلحين دون أن يتوقف عن الغناء. فأدخل المذهبجية (الجوقة الغنائية) ليعاونوه على الغناء وليعطوه فرصة الاستراحة ولو القصيرة في أثناء غنائهم. هذا ما يسمى بطريقة «الهَنْك والرَّنْك» في غناء الدور، وأصبح إشراك المذهبجية قاعدة كلاسيكية في تلحين الدور استمرت حتى خروج قالب الدور من حياتنا التلحينية بعد أدوار زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب في بداية الربع الثاني من القرن العشرين.
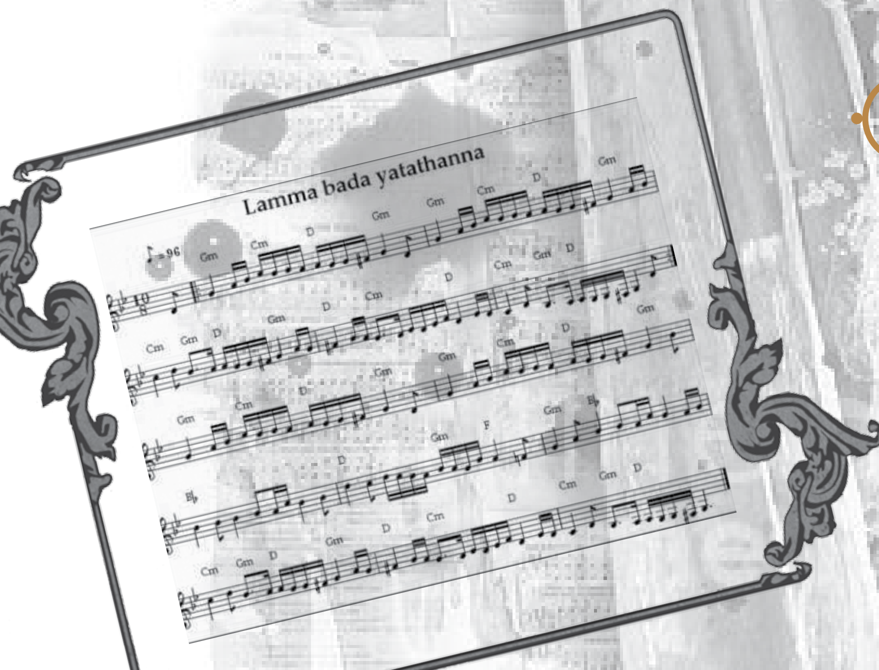
وهكذا تبلور قالب الدور بعد أن كان جملة موسيقية متكررة على مقاطع؛ ليصبح كالتالي نظريًا:

- المذهب وهو عرض للموضوع الموسيقي كاملًا يغنى كما فرضته التقاليد التلحينية على إيقاع المصمودي الكبير.
- إعادة المذهب لنصفه تقريبًا وابتداء الارتجال مع تغيير المقام والإيقاع، وقد يحدث إعادة المذهب كاملًا قبل البدء بالارتجالات في الإعادة الثالثة كما في دور محمد عبد الوهاب «أحب أشوفك كلَّ يوم» حيث يعيد المذهب كاملًا على كلمات «رأيت خياله في المنام».
- ذروة التطوير بعرض الإمكانيات الصوتية والإبداعية للمطرب، ويكون الغناء عادة بالتناوب بين المطربين والمذهبجية في غناء الآهات التي يبدأها المطرب.
- بدء الانحسار لتخفيف التوتر تدريجيًّا.
- النهاية بدخول الغناء على النصف الثاني تقريبًا من لحن المذهب حتى نهاية الأغنية.

وهكذا، وإذا أخذنا بداية إعادة المذهب في البداية حتى بداية الارتجالات ونهاية الأغنية من حيث العودة إلى النصف الثاني من المذهب، أمكننا ذلك نظريًا من تركيب المذهب كاملًا مرة ثانية. بالطبع، لم يكن الدور القالب الوحيد الغنائي الذي كان يشكل الممارسة الغنائية في ذلك الوقت. كان هناك بالطبع الموشحات المتوارثة من القرون السابقة، وللأسف لا نستطيع تحديد زمان تلحينها. كذلك ليس باستطاعتنا إطلاقًا تحديد ما الموشحات التي لحقت في القرن التاسع عشر من تلك التي وردت إليه من القرون السابقة إلا في حالة معرفة ملحني موشحات ذلك القرن كموشح «لما بدا يتثنى» الذي لحنه الشيخ عبد الرحيم المسلوب أو بالرجوع إلى الكتب التي جمعت الموشحات القديمة ككتاب «سفينة شهاب» مثلًا الذي ظهر في الربع الأول من القرن التاسع عشر.



محمد عثمان.



ولكن المطرب القدير يستعمل صوته للغناء من دون اللجوء إلى الكلام، فيبتدع طريقة غناء جديدة. وهكذا يظهر الغناء على كلام «يا ليل يا عين» الذي حمل اسم «الليالي»، وإلى جانب المواويل التي تُغنى على قوالب شعرية زجلية. ثم جاءت المقدرة في الارتجال لتؤدي دورًا مهمًا في تحويل المطرب إلى الملحن؛ إذ يكفيه أن يضع لحنًا صغيرًا للبداية أو يأخذ مطلع دور من تلحين غيره كما كان يحدث بين محمد عثمان وعبده الحامولي، ما دامت العملية الغنائية ستكون مرتكزة ومبنية أساسًا على ارتجاله الغنائي. وهذا ما نجده مثبتًا في الكتب التراثية التي جمعت نصوص الأدوار التي كانت تُغنى في القرن التاسع عشر؛ إذ نقرأ في بداية كلِّ نص العبارةَ التالية (المذهب من تلحين فلان) وليس الدور كله.



عبده الحامولي.

وهكذا تحول المطرب مع الوقت إلى ملحن واختفت الحدود تدريجيًا بين هاتين الصناعتين، وأصبح المغني هو المحور الذي تدور حوله صناعة الموسيقى العربية في القرن التاسع عشر أو على الأقل هكذا وصلت إلى مشارف القرن العشرين. وأصبح العزف والفرق الموسيقية مصاحبًا للمطرب فقط، يسلطنه على المقام ويمسك له الإيقاع ويهيئ له الانتقالات المقامية التي يغنيها، ويعزف له بشكل إيقاعي بين الجملة الغنائية والأخرى.

ومع مرور الزمن تبلور وتركز شكل مركب للغناء العربي في مصر يضم جميع الأنواع الغنائية المعروفة وهو شكل الوصلة الغنائية. وقد أصبح تسلسل القوالب الغنائية والموسيقية في الوصلة مقننًا بحيث نستطيع أن نطلق عليه الشكل الكلاسيكي للوصلة الغنائية. ومن القوانين الكلاسيكية التي فرضت نفسها وحدة المقام الموسيقي في جميع أقسام الوصلة؛ فيقال مثلًا وصلة من مقام الراست أو من مقام الهزام أو غير ذلك، أما القوالب الغنائية التي أصبحت تؤلف شكل الوصلة فهي بالتسلسل الإلزامي التالي:

أ- التحميلة، وهي معزوفة موسيقية استهلالية من تسليم تعزفه كلُّ الفرقة المؤلفة من العود والناي والقانون والرق. ويتكرر هذا التسليم بعد كلِّ تقاسيم مرسلة تعزف الآلات المذكورة الواحدة تلو الأخرى. والتحميلة لها عدة وظائف: تحديد مقام الوصلة كلها، وتقديم التقاسيم التي يتخللها التسليم الوارد في بداية المعزوفة التحميلة و(كلُّ ذلك على نفس المقام). وسلطنة المطرب على مقام الوصلة.

ب- بعد الاستهلال يأتي دور الليالي التي تأتي بعد تقاسيم قصيرة (تسليم) تعزف عادة على القانون. وتظهر هذه الليالي براعة المطرب في استهلال الوصلة واستغلال المقام الأساسي إلى جانب الانتقالات المقامية ومقدرته في العودة إلى المقام الأساسي.

ج- بعد الليالي يأتي دور الموال؛ وهو غناء مرسل مرتجل على قالب شعري زجلي.

د- بعد الموال يأتي الموشح على إيقاع كبير مركب من الإنصات أو السماعي الثقيل أو المربع أو المخمس، ويعكس غناؤه براعة المطرب في الغناء على إيقاع كبير والارتجال عليه. في الموشح يشترك في الغناء لأول مرة في الوصلة المذهبجية الذين يتبادلون مع المطرب الغناء في خانة الموشح أي في قسمه الثالث؛ حيث يبدأ تغيير المقام واللحن بالارتجال فيكون دورهم في ترديد بداية الخانة بعد كلِّ ارتجال يقوله المطرب. ونرى ذلك حتى الآن في حفلات المطرب الكبير صباح فخري، وتسجيلات المطربة ماري جبران التي عرفت في مصر باسم ماري الجميلة.



ماري جبران.

هـ - إمكانية إضافة قصيدة إلى الوصلة.

و - ختام الوصلة الإجباري: الدور الذي يعد ذروة الوصلة كلها؛ حيث يظهر المطرب كلٌّ براعته في الغناء والارتجال، وخاصة في قسم الذروة حيث غناء الآهات مع المذهبجية.

نصل إلى بداية القرن العشرين الذي يبدأ بمشهد درامي قاسٍ يدعو إلى الدهشة؛ وهو وفاة أهم ممثلي القرن التاسع عشر الواحد تلوَ الآخر (محمد عثمان زعيم مدرسة التلحين في عام ١٩٠٠م، ثم عبده الحامولي زعيم مدرسة الغناء في ١٩٠١م، ويليهم أحمد أبو خليل القباني الدمشقي مؤسس المسرح الغنائي العربي في عام ١٩٠٢م).



أبو خليل القباني.

كلُّ هذا يطرح التساؤل الكبير كيف إذن وصل تراث القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين بهذه الدقة والوفرة؟ فإذا كان تراث القرون التي سبقت القرن التاسع عشر محرومًا من وسيلة نقله بسبب عدم وجود التدوين الموسيقي الذي أوصل لنا تراث أوروبا الموسيقي منذ اختراع طريقة التدوين أي منذ القرن الحادي عشر الميلادي وظهور الحروف الموسيقية على يد جيرو دا رتسو، وظهور مدرج التدوين - أقول إذا كان تراث القرون التي سبقت القرن التاسع عشر محرومًا من وسيلة لنقله، فكيف إذن حفظ تراث القرن التاسع عشر وانتقل إلى القرن العشرين، وما زال محفوظًا إلى الآن؟

الأسطوانة

في سنة ١٩٠٣م أي سنة واحدة بعد وفاة أحمد أبو خليل القباني الدمشقي، ظهر في مصر اختراع الأسطوانة الموسيقية.

وكان مطربو القرن التاسع عشر ومذهبجية كبار مطربي هذا القرن (عبده الحامولي ومحمد عثمان) ما زالوا أحياء فبدأوا يسجلون ما حفظوه من تراث القرن التاسع عشر، ونذكر منهم أبو العلا محمد (كان في بطانة عبده الحامولي)، والشيخ يوسف المنيلاوي، وسيد صفتي، وعبد الحي حلمي، ومحمد سالم العجوز، وعزيز عثمان (ابن محمد عثمان). وقابل تهافت المطربين وأصحاب شركات التسجيل (مشيان وغيرها) على ذلك رغبة منهم في الربح التجاري. كذلك سجل مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢م مائة وخمسين أسطوانة من الأدوار والموشحات وألوان غنائية وموسيقية من مختلف البلاد العربية. وظهرت بعد ذلك المعاهد الموسيقية التي عنيت بتدوين هذا التراث ولو جزئيًّا؛ ثم ظهرت الفرق الغنائية التراثية وإن جاءت متأخرة بعض الشيء؛ أولاهما فرقة معهد الموسيقى العربية التي أصبحت فرقة أم كلثوم لاحقًا، ثم الفرقة العربية بقيادة عبد الحليم نويرة عام ١٩٦٧م بقرار من الرئيس جمال عبد الناصر، وأدخل نويرة المستوى الأكاديمي العالمي إلى عزف وغناء هذا التراث.

وتجدر الإشارة إلى فترة من القرن العشرين - تمتد إلى نصفه تقريبًا - حين لم يكن يغنى شيء من تراث القرن التاسع عشر إلا بشكل كاريكاتوري هزلي هدفه الضحك من طريقة الأداء القديمة. ويقول توفيق الباشا إنه كان يلتقط الموشحات من كباريهات بيروت ويعيد توزيعها وصياغتها وتقديمها بطريقة أكاديمية في إذاعة بيروت. إلى أن جاءت فرقة نويرة بطريقته الأكاديمية ومن بعدها الفرق العربية الموسيقية الأخرى لتعيد الاعتبار إلى هذا التراث الموسيقي الغنائي العظيم، الذي على أساسه قامت مدرسة القرن العشرين الموسيقية من سيد درويش وداود حسني وأبي العلا محمد وسلامة حجازي إلى الموجي والطويل وبليغ حمدي، والمدرسة الموسيقية اللبنانية الحديثة، الأخوين رحباني، وزكي ناصيف، وحليم الرومي، وتوفيق الباشا، وفيلمون وهبي وغيرهم.



مكتبة الأمير فاروق بمدينة شبين الكوم بالمنوفية

الدكتور محمد جمال الشوربجي

تعد مكتبة الأمير فاروق ابن الملك أحمد فؤاد الأول (١٩١٧-١٩٣٦م) بمدينة شبين الكوم بمحافظة المنوفية قيمة تراثية فائقة الأهمية؛ لما تحويه من تراث ثقافي ومخطوطات نادرة، وتهدف الدراسة إلى الوقوف على هذا الرافد وأثره في الحياة الثقافية في المنوفية خلال العصرين الملكي والجمهوري، من خلال الوقوف على نسبة الإقبال على القراءة بالمكتبة عن طريق الاستعارتين الداخلية والخارجية، وهو الإقبال الذي كان له أثره في دفع الدولة إلى زيادة الإمداد السنوي للمكتبة بالكتب المتنوعة.

كانت مجالس البلديات بالمديريات في العصر الملكي قد أخذت على عاتقها تأسيس المكتبات العامة لنشر المعرفة وتنوير الأذهان، فأسست بمدينة شبين الكوم - عاصمة مديرية المنوفية - دارًا للكتب سميت بـ «مكتبة الأمير فاروق» في سنة ١٩٢٧م، وحضر افتتاح المكتبة رئيس الوزراء محمد محمود باشا، وزودت بكم كبير من الكتب في كافة التخصصات؛ وبخاصة علوم اللغة والدين، وأصبح من حق دار الكتب بالقاهرة الإشراف على هذه المكتبة، وإمدادها بالإرشادات الفنية والإدارية بمقتضى الأمر الصادر من وزير الداخلية سنة ١٩٣٨م، وقد نقلت في سنة ١٩٤١م من مكانها الأول إلى جناح خاص بها في مبنى مجلس المديرية.

الرصيد العام للمكتبة وتطوره

وصفها فيليب دي طرازي في سنة ١٩٤٦م بأنها تحتوي على ٤٧٤٦ كتابًا عربيًّا، و١٢١١ كتابًا أجنبيًّا، و١٩٩ مخطوطًا عربيًّا، والمجموع الكلي ٦١٥٥ بين كتاب مطبوع ومخطوط. وقد بلغ عدد الكتب بالمكتبة سنة ١٩٤٨م ١٣٥٠٠ كتاب على النحو التالي: ١١٠٠٠ كتاب عربي، و٢٥٠٠ كتاب أجنبي. ثم زاد عددها في سنة ١٩٤٩م ليصل إلى ١٤٨٥٠ كتابًا منها ٢٥٠٠ كتاب أجنبي، وهذا يعني أن المكتبة زادت في هذه السنة ١٣٥٠ كتابًا عربيًّا، وهي زيادة كبيرة.

أما في سنة١٩٥٠م فقد بلغ رصيدها ١٥٢٧٦ مجلدًا منها نحو ٢٥٠٠ مجلد أجنبي. وفي سنة ١٩٥١م، أضيف إلى المكتبة ٧١٠ كتب، فبلغ رصيدها ١٥٩٨٦ مجلدًا منها نحو ٢٥٠٠ مجلد أجنبي، ثم تراجع هذا الرصيد في سنة ١٩٥٢م؛ حيث بلغ ١٥٩٣٩ مجلدًا منها ١٣٩٨٦ مجلدًا عربيًّا، و١٩٥٣ مجلدًا أجنبيًّا. أما في سنة ١٩٥٤م، فقد أضيف إلى المكتبة ٣٥٠ كتابًا، ليبلغ رصيدها ١٦٧٧٢ مجلدًا منها ١٤٥٧٦عربيًّا، و٢١٧٦ أجنبيًّا.

ومما سبق نلاحظ أن عدد الكتب الأجنبية ظل ثابتًا من سنة ١٩٤٨م إلى سنة ١٩٥١م عدا الصحف والدوريات، ثم حدث في سنة ١٩٥٢م زيادة ونقصان في بعض الفنون؛ ففي الوقت الذي زاد على كتب التاريخ والجغرافيا كتابان أجنبيان فُقد من كتب المنوعات أربعة كتب، بينما أضيف قاموسان إلى مجموع القواميس. وفي ثمانينيات القرن العشرين ذكر أحد الباحثين أن بالمكتبة ١٤١٣٢ كتابًا عربيًّا، و٢٠٤٨ كتابًا أجنبيًّا.

فنون الكتب وتطورها

كانت الكتب بالمكتبة موزعة على عدة فنون هي: الدين والفلسفة، والأدب، والعلوم والفنون، والاجتماع والقانون، والجغرافيا والتاريخ، والمخطوطات، والمنوعات، والقواميس والصحف والدوريات.

أما كتب الدين والفلسفة فقد كانت في ١٩٥٠م تقدر بـ ١٠٦٢ كتابًا عربيًّا، ثم وصلت في ١٩٥١م إلى ١١٧٨ كتابًا عربيًّا بزيادة قدرها ١١٦ كتابًا، ثم قل الرافد في ١٩٥٢م؛ لتصبح ١١٨٤ كتابًا عربيًّا بفارق ستة كتب عن السنة التي سبقتها، ولعل هذا بسبب الحراك السياسي الذي شهدته البلاد مع بداية هذا العام، والذي نتج عنه ثورة يوليو ١٩٥٢م التي تسببت في صرف الكثير من همم المسئولين عن الاهتمام بأمر المكتبة، من حيث إمدادها بالجديد من الكتب، هذا فضلاً عن تغيير عدد من المسئولين عن المكتبة في أعقاب الثورة، ولكن ما أن هدأت الأحوال قليلاً في سنة ١٩٥٤م حتى تم إمداد المكتبة بـ ٣١ كتابًا عربيًّا و٨ كتب أجنبية، ليصل عدد كتب هذا الفن إلى ١٢١٥ كتابًا عربيًّا وإضافة كتب أجنبية جديدة إلى هذا الفن.

وفيما يخص كتب الأدب فقد كان عددها في سنة ١٩٥٠م يقدر بـ ٣١٨١ كتابًا عربيًّا، و١٥٩٧ كتابًا أجنبيًّا، ثم أضيف إليها في سنة ١٩٥١م في إطار الزيادة الكلية للمكتبة ١٧٦ كتابًا عربيًّا، لتصبح ٣٣٥٧ كتابًا، أما الأجنبي منها فقد ظل على وضعه السابق. وفي سنة ١٩٥٢م، ارتفع رصيد كتب الأدب العربية ارتفاعًا طفيفًا بسبب الأحداث السياسية التي شهدتها البلاد، بزيادة عددها ستة كتب، لتصبح ٣٣٦٣ كتابًا عربيًّا بينما ظلت كتب الأدب الأجنبية كما هي عليه الحال في السنوات السابقة، ومع هدوء الأحوال السياسية في سنة ١٩٥٤م سجلت الزيادة الواردة للمكتبة زيادة في رصيد كتب الأدب بفارق ٨٧ كتابًا عربيًّا و٤ كتب أجنبية، ليصبح عدد كتب الأدب في سنة ٣٤٥٠ كتابًا عربيًّا، و٦٠١ كتاب أجنبي.

أما كتب العلوم والفنون فقد بلغ رصيدها ١٩٦٦ كتابًا عربيًّا و٣٣٨ كتابًا أجنبيًّا من جملة كتب المكتبة في سنة ١٩٥٠م، ثم زاد عددها في سنة ١٩٥١م ليصل إلى ٢٠٥٦ كتابًا عربيًّا بفارق ٩٠ كتابًا، بينما ظل عدد الكتب الأجنبية كما هو، وفي سنة ١٩٥٢م، كانت الزيادة طفيفة للغاية؛ حيث زادت الكتب العربية لتصل إلى ٢٠٦٨ كتابًا بفارق كتابين فقط، بينما ظلت الكتب الأجنبية كما هي، ثم عادت للزيادة؛ حيث وصلت في سنة ١٩٥٤م إلى ٢١٢٣ كتابًا عربيًّا، أي أنه ورد إليها ٥٥ كتابًا عربيًّا ولم تحدث أية زيادة في عدد الكتب الأجنبية.

شهد الفن الرابع، وهو الاجتماع والقانون، تغيرًا في نسبة الرافد الداخل إليه في السنوات من ١٩٥٠م إلى ١٩٥٤م؛ حيث كان عدد كتب هذا الفن في سنة١٩٥٠م ٧٧٩ كتابًا عربيًّا، و٣٢٣ كتابًا أجنبيًّا، ثم زادت في سنة ١٩٥١م إلى ٨٨٩ كتابًا عربيًّا بزيادة



قدرها ١١٠ كتب، وهو عدد كبير إذا ما قورن بغيره من كتب الفنون الأخرى في المكتبة، وربما يرجع الاهتمام بهذا الفن إلى طبيعة الفترة المرتبطة بالاحتلال الإنجليزي والدستور والرغبة في معرفة الحقوق والواجبات وعلاقة الدولة بالأفراد والعكس، ثم وصل عدد كتب هذا الفن إلى ٩٠٣ كتب في سنة ١٩٥٢م بإضافة ١٤ كتابًا، ثم زيدت الكتب زيادة كبيرة بلغ قدرها ٨٢ كتابًا عربيًا، ليصل رصيد هذا الفن بالمكتبة إلى ٩٨٥ كتابًا عربيًا في سنة ١٩٥٤م، أما الكتب الأجنبية في هذا الفن فلم تلقَ أي زيادة بل ظلت محافظة على رصيدها المقدر بـ ٣٢٣ كتابًا.

كانت كتب التاريخ والجغرافيا تحتل المرتبة الثانية بعد كتب الأدب في المكتبة من حيث الكم، فقد كان رصيدها في سنة ١٩٥٠م ٢٤٥٥ كتابًا عربيًا، و٢٤٦ كتابًا أجنبيًا، ثم زاد العدد في سنة ١٩٥١م ليصل إلى ٢٥٧٢ كتابًا عربيًا بزيادة قدرها ١١٧ كتابًا عربيًا، بينما ظلت الكتب الأجنبية على ثباتها، وفي ظل حالة الركود التي شهدتها سنة ١٩٥٢م لم يزد هذا الفن سوى ١٥ كتابًا عربيًا فقط وكتابين أجنبيين، ليصل الرصيد إلى ٢٥٨٧ كتابًا عربيًا، و٢٤٨ كتابًا أجنبيًا، ثم أضيف إلى هذا الرصيد في سنة ١٩٥٤م ٧٢ كتابًا عربيًا وكتابًا أجنبيًا واحدًا، ليصل إلى ٢٦٥٩ كتابًا عربيًا، و٢٤٩ كتابًا أجنبيًا.

وبالإضافة إلى ما سبق من فنون، وجدت كتب كثيرة في المكتبة لا تنتمي بصورة مباشرة إلى أي فن من الفنون السابق ذكرها، فوضعت تحت عنوان «منوعات»، وقد شهدت هي الأخرى زيادة متدرجة شأنها شأن غيرها من فنون المكتبة، فقد كان عدد الكتب الموجودة بهذا الفن في سنة ١٩٥٠م ١٣٢٨ كتابًا عربيًا، و٢٦٥ كتابًا أجنبيًا، ثم وصلت في عام ١٩٥١م إلى ١٤٧٨ كتابًا عربيًا بفارق كبير جدًا قدره ١٥٠ كتابًا، في حين ظلت الكتب الأجنبية على حالها، والغريب في الأمر أنه في الوقت الذي قل فيه رافد الكتب إلى الفنون سالفة الذكر في سنة ١٩٥٢م، وصلت الزيادة في كتب المنوعات إلى ١٠٥ كتب، بينما قل عدد الكتب الأجنبية من ٢٦٥ كتابًا إلى ٢٦١ كتابًا، بمعنى أنه فقد في هذه السنة أربعة كتب أجنبية، سطا عليها بعض الزائرين أو أحد القائمين على المكتبة، مستغلين فترة الفوضى والاضطرابات التي كانت تعيشها البلاد، ولم يتم استرجاع هذه الكتب أو جلب نسخ أخرى منها، وظل عدد الكتب الأجنبية في هذا الفن كما هو في السنوات اللاحقة.

وفيما يخص القواميس فقد كان عددها في ١٩٥٠م ١٢٦ قاموسًا عربيًا، و٤٨ قاموسًا أجنبيًا، ثم أضيف إليها ٤٨ قاموسًا عربيًا ليصل عدد القواميس العربية في سنة1951م إلى ١٧٤

قاموسًا عربيًّا، بينما ظلت القواميس الأجنبية على حالها، وفي سنة ١٩٥٢م، لم يضف إلى المكتبة سوى قاموسين باللغة الأجنبية ليصبح عددها ١٥٠ قاموسًا، وظل الوضع كما هي عليه الحال حتى سنة ١٩٥٤م.

رصيد المكتبة من المخطوطات

ومما تميزت به هذه المكتبة وجود قسم خاص بالمخطوطات، وقد ذكر فيليب دي طرازي في سنة ١٩٤٦م بأن هذا القسم يحتوي على ١٩٩ مخطوطًا، وهو نفس العدد الذي ذكره عبد الرحمن عبد التواب في الإحصاء الذي صنعه في بعثة معهد المخطوطات العربية بالقاهرة إلى المكتبة سنة ١٩٥٦م، ولكن السجلات الثقافية السنوية لوزارة المعارف تذكر أنها ٢٢٦ مخطوطًا في الفترة ١٩٤٨-١٩٥٠م، ثم زادت إلى ٢٢٩ مخطوطًا في سنة ١٩٥١م.

ويمكن حل هذا الإشكال بأن إحصاء فيليب وعبد الرحمن اعتبرا المجموع مخطوطًا واحدًا بالعنوان الأول للمجموع، وعدد هذه المجاميع ٣٩ مجموعًا، وقد ذكر عبد الرحمن بيانًا مفصلاً بما تحويه هذه المجاميع ومجموع المخطوطات بما تحويه المجاميع من رسائل ٢٨٢ مخطوطًا، وقد قام الدكتور يوسف زيدان في سنة ٢٠٠٠م بعمل فهرس وصفي لما تحويه المكتبة من مخطوطات، وأكد ما ذهبنا إليه من أن عدد المخطوطات بالمكتبة ٢٨٢ مخطوطًا، منهم أربع نسخ من القرآن الكريم.

ومن خلال دراسة قائمة المخطوطات الخاصة بالمكتبة يمكن الوقوف على الآتي:

- أن عدد مجاميع المخطوطات بها يبلغ ٣٩ مجموعًا، يحتوي كل مجموع على عدد من الرسائل، تتراوح بين اثنتين إلى ست مخطوطات، والعدد الأكثر منها بين ثلاث إلى أربع مخطوطات.
- أشار الدكتور يوسف إلى أنه أثناء فهرسته لمخطوطات المكتبة تبين له أن هناك بعض المخطوطات كانت مسجلة ضمن المطبوعات، وهناك عدد من المطبوعات كانت مسجلة ضمن المخطوطات مثل كتاب «فتاوى في فقه الحنفية» لمجهول، وكتاب «خلاصة الحساب» للبهاء العاملي التي كانت مسجلة ضمن المخطوطات تحت رقم ١٣٥/ط، مع أنها في واقع الأمر طبع حجر، فظنها العاملون بالمكتبة مخطوطة عندما وجدوا في حرد المتن ما نصه: «تمت حروف هذا الكتاب بعون الملك الوهاب بمعرفة الحاج علي الرضائي قره حصاري».
- اشتملت مجموعة المكتبة على مخطوطات مهمة من ناحية القيمة الفنية لزخارفها وتجليدها مثل نسخة «الكواكب الدرية في مدح خير البرية» للبوصيري، وهي نسخة بديعة كتبها مرشد الشيرازي سنة ٨٧٥هـ/١٤٧٠م، و«درر الحكام في شرح غرر الأحكام» لملا خسرو (ت ٨٨٥هـ/١٤٨٠م)، و«دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في ذكر الصلاة على النبي المختار» لأبي عبد الله الجزولي (ت ٨٧٠هـ/ ١٤٦٥م)، ونسخة من البردة للبوصيري مذهبة بالكامل.
- أن علوم هذه المخطوطات شملت اللغة من نحو وصرف وعروض في صورها الثلاث؛ متون وشروح وحواشي، وهي أكثرها، يليها الفقه والتصوف، ثم أصول البحث والمناظرة. ففي اللغة حوت المكتبة كتاب «البهج المرضية في شرح الألفية» للسيوطي، وكتاب «الألفية» لابن مالك، و«حاشية على تصريف العزي» المعروفة بتصريف الزنجاني، و«شرح الأزهرية» للشيخ خالد الأزهري وغيرها.

وفي الفقه حازت المكتبة نسخًا من شرح عضد الدين الإيجي على مختصر ابن الحاجب في أصول الفقه، ورسالة أبي الليث السمرقندي في الفقه، و«تعليقات على مباحث الحسن والقبح في علم أصول الفقه» تأليف الحكيم بن شمس الدين، و«المنار في أصول الفقه» للمرعشي (توفي في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي).

كما شمل القسم عددًا من مخطوطات الحديث، مثل كتاب في الحديث لمحمد بن أبي بكر، ورسالة في مصطلح علم الحديث لم يعرف مؤلفها، وقد نسخت سنة ١٣٠٠هـ/ ١٨٨٣م، وفيما يخص الأوراد فوجد منها الكثير كمخطوطة «الحزب الأعظم والورد الأفخم» تأليف علي بن سلطان الهروي القاري، و«أوراد الجيلاني» تأليف إسماعيل بن عبد القادر الكيلاني، و«حزب الوقاية» للشيخ محيي الدين بن عربي وغيرها. وفي مجال القراءات نجد «شرح مقدمة الجزري» للشيخ زكريا الأنصاري، وقد نسخت سنة ١١٣١هـ/ ١٧١٩م، و«حرز الأماني ووجه التهاني» المعروفة بالشاطبية للشاطبي، وفي التصوف نجد «كتاب في التصوف» لأبي نصر الهمداني الذي كتب سنة ١١٤٠هـ/ ١٧٢٧م، و«كتاب في التصوف وأحوال الآخرة» لمجهول.

أما المنطق فقد حاز القسم على «الرسالة الشمسية في المنطق» لمجهول، ورسالة أثير الدين الأبهري، و«حاشية على شرح الفناري على الرسالة الأثيرية في علم المنطق» لمحمد أمين بن عبد الله، و«شرح حسام الدين على شرح إيساغوجي في المنطق»، وقد نسخت سنة ١١٦٩هـ/ ١٧٥٥م، وارتبط بالمنطق فن آخر هو فن الجدل والمناظرة كرسالة الشيخ أحمد شوقي في آداب البحث والمناظرة، وقد نسخت سنة ١٢٤٠هـ/ ١٨٢٤م، وشرحها له أيضًا،

و«الرسالة العضدية في البحث والمناظرة» لعضد الدين الإيجي، و«تقرير القوانين المتداولة في علم المناظرة» لساجقلي زاده وغيرها.

ولم يخلُ هذا القسم من كتب في فضائل النبوة وفضل الصلاة على النبي ﷺ ككتاب «دلائل الخيرات وشوارق الأنوار في الصلاة على النبي المختار» تأليف الجزولي ونسخ سنة ١٢٠٥هـ/١٧٩٠م، و«الشفا بتعريف حقوق المصطفى» للقاضي عياض، و«الكواكب الدرية في مدح خير البرية» للبوصيري وغيرها، كما شمل هذا القسم على مخطوطات في العقائد كعقيدة الطحاوي للإمام أبي جعفر الطحاوي وشرحها لسراج الدين عمر الحنفي، وكذا على التوحيد والتفسير.

- النسخ الخطية الموجودة بهذا القسم يعود أقدمها إلى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي كما في مخطوط «عدة الحصن الحصين من كلام سيد المرسلين» للشمس الجزري (ت ٨٣٣هـ/ ١٤٣٠م) التي نسخت سنة ٨٧٩هـ/ ١٤٧٤م، وأحدثها يعود إلى أوائل القرن الرابع عشر الهجري/ العشرين الميلادي، كما في حزب أبي الحسن الشاذلي الذي نسخ سنة ١٣٠٣هـ/ ١٨٨٦م، وأحزاب وأوراد نسخت سنة ١٣١٣هـ/ ١٨٩٥م، وبقية النسخ يقع تاريخ نسخها بين هذين التاريخين، إلا أن أكثرها نسخ في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين/ الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين.
- أن أماكن النسخ التي نسخت بها هذه المخطوطات تعددت؛ فقد نسخ بعضها في إسطنبول كما في مخطوط الشيخ زكريا الأنصاري سنة ١٢٢٦هـ/ ١٨١١م، وبعضها ببلغراد كما في مخطوط «الفوائد الضيائية»، وهي شرح لعبد الرحمن الجامي على كافية ابن الحاجب في سنة ١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م، ونسخت رسالة في المنطق في مدرسة نصر الله بقسطموني سنة ١١٦١هـ/ ١٦٥١م، ونسخ كتاب «الأفكار في شرح الإظهار» لمحمد أمين حمزة الشهير باطه لي في مدينة قيصرية سنة ١١٥١هـ/ ١٧٣٨م.
- يوجد بقسم المخطوطات عدد من الرسائل التي كتبت باللغة التركية، وغالبًا ما كانت تلحق بمخطوط عربي لارتباطها به، من حيث موضوع الكتاب أو فنه كما في «كتاب التصوف» لأبي نصر الهمداني الذي أُلحِقت به رسالة باللغة التركية لحمزة أفندي، وكان بعضها مستقلاً كما في رسالة «تصحيح مسائل في الفرائض» لمجهول، أو كتبها أتراك باللغة العربية مثل مصطفى بن ترماس بن حيمور، وقليل من النسخ بها كتابات باللغة الفارسية.

وبالإضافة إلى ما سبق شملت المكتبة عددًا لا بأس به من الصحف والدوريات بلغ عددها في سنة ١٩٥٠م ١٧١٦ صحيفة ودورية عربية، و٢٠٣ صحف ودوريات أجنبية، ثم زاد العدد في سنة ١٩٥١م ليصل إلى ١٨٩٠ صحيفة ودورية عربية، و٢٣٦ صحيفة ودورية أجنبية، وظل الأمر على ذلك حتى سنة ١٩٥٤م التي زاد فيها عدد الصحف والدوريات العربية إلى ٢١١٨، بينما لم تزدد الصحف والدوريات الأجنبية سوى عشر صحف ليصل عددها في هذه السنة إلى ٢٤٦ صحيفة ودورية أجنبية.

ونلحظ من كل ما سبق أن سنة ١٩٥٢م شهدت ركودًا كبيرًا في سياسة إمداد المكتبة بالكتب؛ حيث قل فيها الرافد عن السنوات السابقة واللاحقة به، بل شهدت في بعض الفنون ضياعًا لبعض الكتب، وهذا بسبب ما شهدته البلاد كما قلنا من اضطراب سياسي استغله البعض لتحقيق أغراضهم.

الاطلاع والاستعارة بالمكتبة

وفيما يخص الاطلاع والاستعارة فقد كان بالمكتبة قاعتان للمطالعة؛ واحدة للجمهور، والثانية خاصة بالتلاميذ، وليس لها فهارس عامة وإنما لها فهارس بطاقية بالمؤلف والعنوان والموضوع، كما أشار بذلك مدحت كاظم في دليل المكتبات سنة ١٩٥٤م، وكان عدد المستعيرين داخل المكتبة سنة ١٩٤٨م ١٢٢٨١شخصًا، أما المستعيرون خارج المكتبة فقدروا بـ ٣٥٠ شخصًا، وفي سنة ١٩٤٩م كان عدد المستعيرين داخل المكتبة ١٣١٣٠ شخصًا، أما المستعيرون خارج المكتبة فقدروا بـ ٣٧٥ شخصًا، أما عدد الكتب التي استعيرت في الداخل فقدرت بـ ٢٢٨٧٧ كتابًا، وعدد الكتب التي استعيرت بالخارج ٥٢١٩ كتابًا.

وفي سنة ١٩٥١م، كان عدد المستعيرين داخل المكتبة ١٢٩٩٣ شخصًا، أما المستعيرون خارج المكتبة فقدروا بـ ٢١٨ شخصًا، وقدر عدد الكتب التي استعيرت في الداخل بـ ٢٤٠٠٣ كتب، وعدد الكتب التي استعيرت بالخارج بـ ٣٨٧٩ كتابًا، وفي سنة ١٩٥٤م كان عدد المستعيرين داخل المكتبة ١٤٠٤٢ شخصًا. أما المستعيرون خارج المكتبة فقدروا بـ ١٤٤ شخصًا، وعن عدد الكتب التي استعيرت في داخل المكتبة في هذه السنة فقدر بـ ٢٨٧٦١ كتابًا، وعدد الكتب التي استعيرت بالخارج ٣٤٨٨ كتابًا.

نلحظ مما سبق أن عدد الاستعارات الداخلية كان في زيادة مستمرة إذا ما استثنينا سنة ١٩٥٢م، وعدد الاستعارات الخارجية كان في تناقص مستمر، ربما خوفًا على الكتب من الضياع، وبخاصة في أوقات الاضطرابات السياسية، ولعل هذه الاستعارات الخارجية كانت سببًا في فقدان عدد من الكتب كما حدث للقواميس الأجنبية ونحوها.

الى صاحب السمو الأمير احمد فؤاد بن اسماعيل

مولاي

ان ماتفضلت به من كلماتك المشجعة جدا في الى السير قدماً في اظهار ما ألقيه من محاضرات التاريخ بالجامعة المصرية، وأرجو أن أكون قد وفقت لتحقيق شيء من رغباتكم العالية في كتابة التاريخ الاسلامي واذا ساعدني حسن حظي بحازت هذه المجموعة رضا سموكم شجعني ذلك على اظهار ما يليها من تاريخ مصر الذي كان جدكم ساكن الجنان ... واسطة العقد بين مؤسسي دوله الاسلامية .

ولكتابي هذا حق الفخر بظهوره في عهد محب ... صاحب العظمة السلطان حسين كامل الاول سلطان مصر ... وآماله ورغباته في أمته ؟

محمد الخضري

الأهداء

الى

فرع الدوحة الهاشمية

جلالة ملك العراق

غازي الأول

جعل الله عهده سعادة موفورة

للعراق والعرب

رياض

اهداء عبقرية الشريف الرضى

الى حضرة صاحب السعادة محمد العشماوي بك وكيل وزارة المعارف المصرية

أيها الاستاذ الجليل

كنت أول من خطر ببالك حين فكرت في زيارة بغداد، فلتكن أول من يخطر ببالي حين أنشر اول كتاب في بغداد، ولتكن هذه الهدية بداية لتسديد ما علي لمروءتك من عظيم الديون

وإني لأرجو أن يشهد الجهد المبذول في هذا الكتاب بأني ما أخلفت ظنك

والله يحفظك لرعاية الآداب والفنون

٣١ آذار سنة ١٩٣٨

المخلص

محمد زكي عبد السلام مبارك

المجتمعات الإسلامية

في القرن الأول

نشأتها، مقوماتها، تطورها اللغوي والأدبي

شكري فيصل

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة دار الفكر العربي
١٣٧١ - ١٩٥٢

إهداء

...

الذى أراد الله أن يصطفيه إلى جواره قبل أن يملأ عينيه من ثمرة الغرسة التى انتزعها من أرضها ليزدرعها فى أرض خصبة من العلم ، وفى جو تفتر من المعرفة ، وفى دنيا مشرقة بالفضائل والمكارم

ثم مضى يبذل لها من ذات يده ومن ذات روحه العون والنصح

ويثير فيها دقة الحس ورقة النفس .

وينمى عندها إرهاف العواطف وصفاء المشاعر

ويشقق فيها مسارب الجمال والذوق

ويعلمها كيف تتحرر من كل عبودية وشهوة

ويحلق بها على جناحين من العلم والتقوى

حتى أنزلها من ذلك كله هذه المنزلة التى تعتز بها .

إلى روح خالى ...

محدث الشام الأستاذ الشيخ محمود ياسين .

الذى يدين له جيل من الناس فى أطراف الشام بصناعة الشعور الديني السامي

ونعمة الحياة العلمية فى ضروب الثقافة الإسلامية

وجمال التعاون على الحق والخير والمعروف

أهدى هذا الكتاب ..

فهو روح من روحه وعبق من عبقه

وفاء ببعض حقه

وإيماناً بفضله

وعهداً أن أمضى فى الطريق الذى بدأ حتى نلتقى فى دنيا الخلود

وتعويضاً عن الحياة التى كنت أحب أن أعود إلى دمشق فأملأ منها نفسى .

.. ثم عدت .. لأنثر على قبره الطاهر دموعى ..

.. وهذه الباقة من الأزهار البيضاء .

شكرى فيصل

مختصر

تاريخ العرب

والتمدن الإسلامي

بحث في نهضة المسلمين وازدهار ممالكهم وتطور مناحي حياتهم الاقتصادية والاجتماعية والفكرية

A

Short History

of the

SARACENS

تأليف

سيد أمير على

العضو في مجلس شورى الملك بانكلترا

ومؤلف روح الإسلام ...

نقله الى العربية

رياض رأفت

عبقرية الشريف الرضى

بقلم

زكي مبارك

حاز الليسانس في العلوم الفلسفية والادبية

والدكتوراه في الآداب من الجامعة المصرية

ودبلوم الدراسات العليا في الآداب من مدرسة اللغات الشرقية

والدكتوراه في الآداب من جامعة باريس

ثم الدكتوراه في الآداب من الجامعة المصرية

والمفتش بوزارة المعارف المصرية

واستاذ الأدب العربي بدار المعلمين العالية

في بغداد

الجزء الاول

الطبعة الاولى سنة ١٩٣٨

مطبعة الجزيرة بغداد



القسم المصري بمعرض نيويورك الدولي ١٩٣٩م

المهندس أحمد صدقي

(مقال منشور في مجلة العمارة في العدد الأول لسنة ١٩٤١م)

كان برنامج القسم المصري بمعرض نيويورك شاملاً لعدة أقسام هامة؛ نظرًا لاشتراك أغلب المصالح الحكومية للتمثيل فيه. ولقد كانت الأقسام الخاصة بوزارتي الزراعة، والتجارة والصناعة، تعتبر من أهم أجزاء المبنى. وقد شمل البرنامج أيضًا صالة كبيرة لتمثيل تاريخ مصر من عهد والي مصر محمد علي باشا الكبير، رأس العائلة المالكة، على أن يُعبَّر عن هذا التمثيل بكل الوسائل الممكنة من تماثيل وصور شمسية ولوح زيتية، إلى نماذج تعبيرية ثابتة ومتحركة. وقد أعدت أمكنة خاصة للأفراد الذين يريدون الاشتراك بعرض مصنوعاتهم، وذلك بالدور الأرضي في الجزء الثاني، كما هو ظاهر في المسقط الأفقي لهذا الدور.

ولقد بنيت فكرة المسقط الأفقي على أساس الاتجاه الواحد، أي الدخول من باب والخروج من باب آخر، وبهذه الطريقة يساق الزائر لزيارة جميع الأقسام دون أن يشعر بأي ملل أو تعب، وقد جُعل باب الدخول الرئيسي في الدور العلوي (الثاني) بخلاف ما اتبع في كل الأقسام الأجنبية منها والمحلية. ويصل الناس إلى هذا الدور بواسطة سلالم وبسطات سهلة الطلوع، يتمتع الصاعد عليها بمشاهدة حديقة فرعونية التنظيم تقع أمام باب الخروج. والغرض من هذه الفكرة هو الوصول بالزائر من الخارج إلى مستوى الدور العلوي؛ ليسهل حينئذ عليه حين يلج باب الدخول الوقوف على بلكون كبير، يسمح له بمشاهدة جميع الأقسام في آن واحد، وقد هُيئت هذه الأقسام في الدورين على هيئة مدرج.

ويبدأ الزائر بعدئذ زيارته بالمرور لمشاهدة أقسام الدور الثاني، وينزل بواسطة سلالم جانبية لزيارة الدور الأول، ثم الدور الأرضي على التوالي. وفي طريقه للخروج يقاد لزيارة الصالة التاريخية التي تضم تماثيل العائلة المالكة.

وقد ضم القسم المصري نموذجين متحركين؛ يقع أولهما في الصالة الكبرى التي تضم جميع الأقسام، وهو عبارة عن رأس عمود فرعوني مصنوع من مادة شفافة غير قابلة للالتهاب، يُنفخ فيها وبر القطن، وتُعكس عليها أنوار متغيرة الألوان لتعبر عن أن البلاد المصرية أرض زراعية غنية بما تنتجه من محصول القطن. ويقع النموذج الثاني عند باب الخروج، وهو عبارة عن لوحة متحركة لوادي النيل، مبني على جانبيه الآثار المصرية الهامة وطريقة الوصول إليها برًّا وبحرًا وجوًّا، كما يظهر على اللوحة أسماء وتواريخ المواسم والأعياد المصرية وموقعها الجغرافي في البلاد.

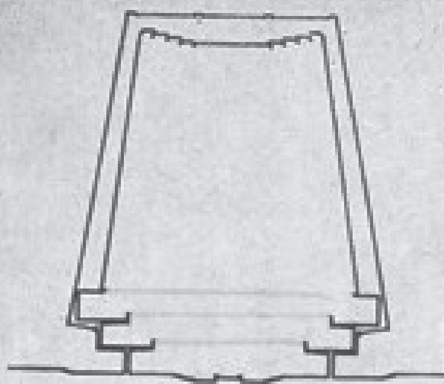
وقد كسيت حوائط هذه الصالة بستائر من الحرير المصري بلون أخضر مائل للرمادي، وركبت في حوائطها آلات تعكس أضواء زخرفية ذات نقوش عربية ترسمها على سقف الحجرة، فتبدو للناظر كأن سقف الحجرة مكسو بخمائل حريرية منقوشة، وتتغير الأشكال بين الآونة والأخرى. ويبدو في الشكل المنظور عند المدخل الرئيسي ثلاث صوارٍ للأعلام مدهونة باللون الأبيض، تبرز من الأرض فوق ثلاث قواعد على شكل نجوم محصورة في هلال من الفضة، يتدفق منها الماء وينساب في شبه شلالات، حتى يصل إلى بحيرة صغيرة تقع أمام فتحة الخروج.

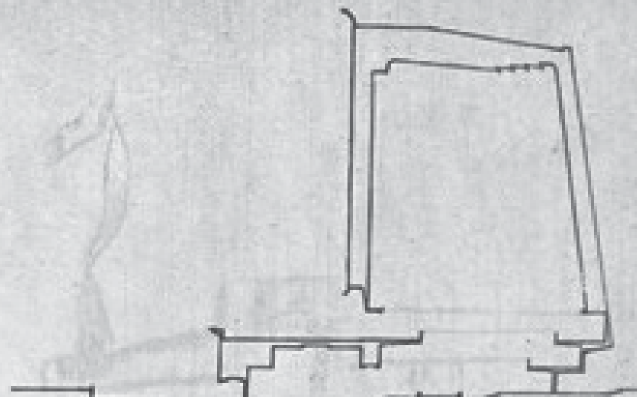
ولقد زُوِّد القسم المصري بالتهوية الصناعية، كما أُضيئت حوائطه الداخلية بأضواء صناعية بطريقة خاصة؛ لتظهر المعروضات في أجلى مظاهرها دون أن تبهر الأنظار.

ويشتمل القسم المصري على مكاتب القوميسيارية ويشمل كل مكتب مدخلًا خاصًا، وحجرة سكرتير عام المعرض، ومكتب القوميسير ملحق به حجرة صغيرة للاستراحة بدورة مياه خاصة، ثم حجرة السكرتير الخاص، ومدخل يصل إلى داخل القسم المصري. كما تقع في الجزء الأيسر صالة الاستعلامات، ومكتب السياحة المصري ملحق به كابينات خاصة لاستعمال الجمهور، وقد زينت جدران تلك الصالة بما يسمى فوتوفرسك، وهو عبارة عن صورة فوتوغرافية مجسمة لمناظر مأخوذة من أعلى لمدينتي القاهرة والإسكندرية.

ولقد زين الحائط الداخلي المواجه للمدخل بلوحة زيتية تعبر عن أن أرض مصر خصبة للزراعة ومهد الصناعات الحديثة. كما زين الحائط الخارجي بشريط مذهب من النحت البارز ظاهر في الواجهة العمومية، يعبر عن مختلف نواحي النشاط المصري في الآداب والفنون والعلوم. ويقع على حافة التراس الكبير تمثال يعبر عن أن مصر الحديثة تسير بخطى واسعة ثابتة نحو مستقبل زاهر مسترشدة بقديم مدنيتها. وقد افتتحت لهذا الغرض مسابقة عامة بين المصورين والحفارين المصريين لتقديم هذه المشاريع الثلاثة، التي اشترك فيها بعض فنانينا الممتازين، وسنشير في فرصة أخرى إلى بعض هذه اللوحات والتماثيل التي حازت استحسانًا.

وقد شُيد القسم المصري من هيكل من الحديد، وكُسيت جدرانه الخارجية من مادة عبارة عن ألواح رقيقة من الصاج الرفيع المكسو بمزيج خاص من القطران المنقى والميكا والرمل الناعم المهزوز الملون باللون الوردي الفاتح. وقد أثبتت التجارب أن هذا النوع من الكسوات الخارجية يتحمل جو نيويورك المتقلب من ثلوج ورياح في فصل الشتاء إلى حرارة شديدة وشمس حارقة في فصل الصيف؛ وذلك لأن تلك المادة قابلة للتمدد والانكماش دون أن يظهر على سطحها أي تشقق أو سقوط. كما كُسيت الجدران الداخلية بمادة غير قابلة للحرق، ومواد أخرى عازلة للحرارة. وقد استعملت الخوازيق الخشبية للأساسات، ورُبطت رءوسها بميدة مسلحة، ترتكز عليها قوائم الأعمدة المركبة للهيكل الحديدي.

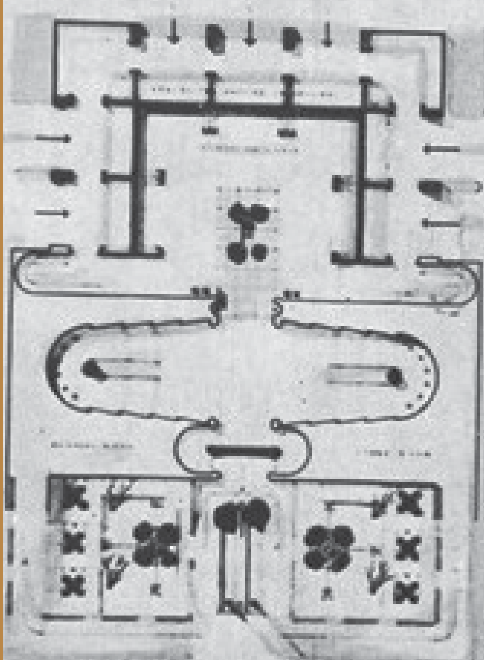


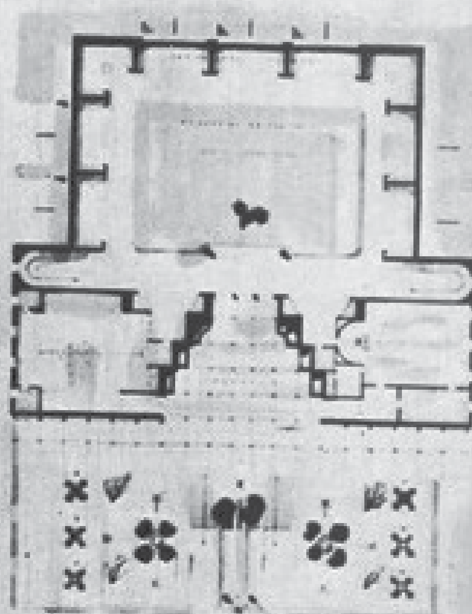


القطاعات الرأسية.



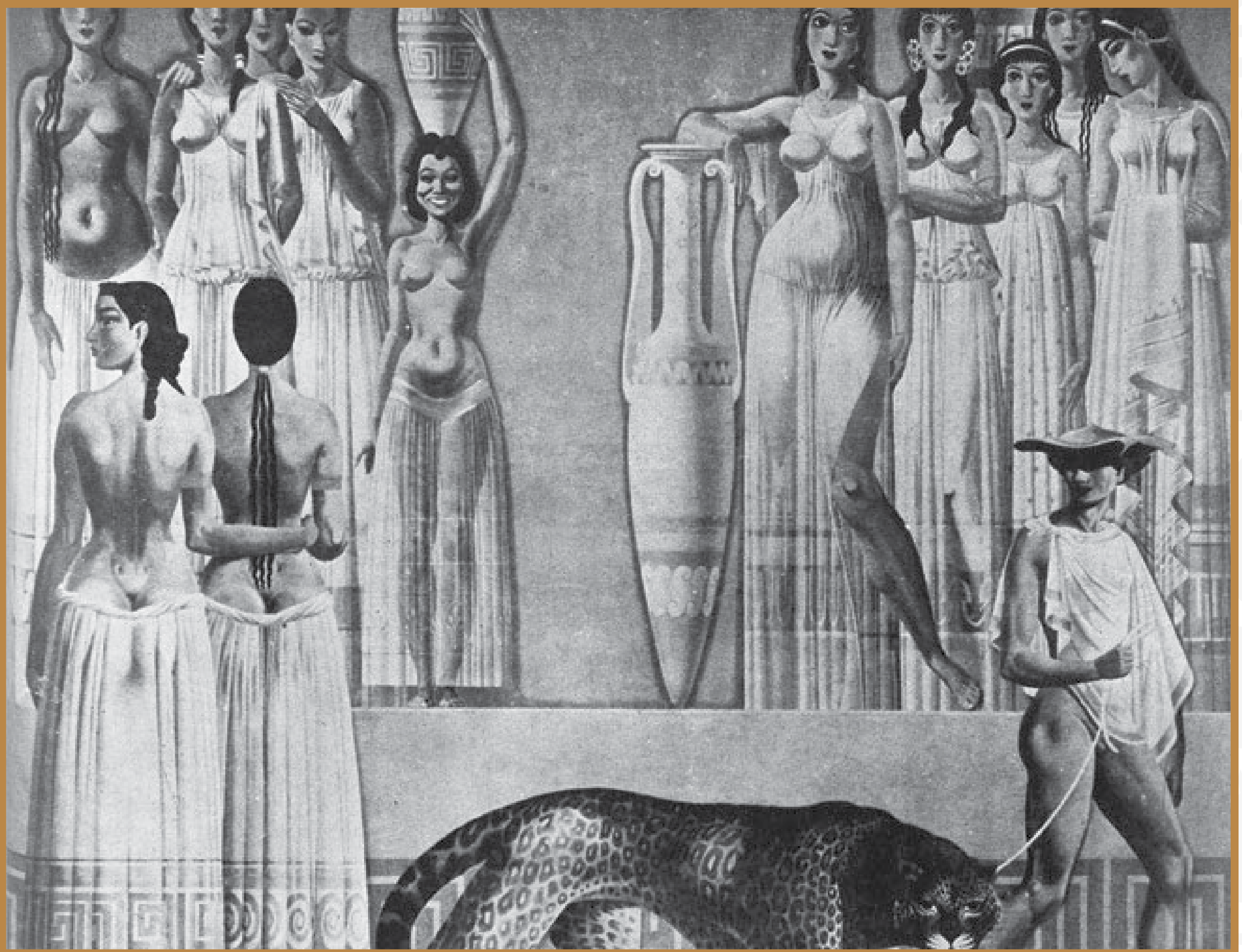
الواجهة العمودية.





مساقط الأدوار.





لوحتان من اللوحات الفنية المعروضة في القسم المصري بالمعرض الدولي بنيويورك.



بين النقود والمقايضة

النقود السلعية السودانية في عصر محمد علي باشا

محمد سيد مندور



يعتبر الفتح المصري للسودان عام ١٨٢١م بداية لتحقيق الأمن والاستقرار في هذا الإقليم، فقبل ذلك كان السودان عبارة عن سلطنات ومشيخات متفرقة، اشتدت بينها الحروب وتطاحن زعماؤها على السلطة. وقد استطاع محمد علي أن يحقق للسودان وحدته القومية، فعمل على إدخال مقومات الحضارة والمدنية الحديثة فيه؛ فأعاد تنظيم البلاد إداريًا، وأقام عليها حكمدارًا وموظفين، وأحدث نهضة واسعة شملت جميع أحوال البلاد الزراعية والصناعية والعمرانية، والتجارية بشكل خاص؛ فقد أعطى محمد علي النشاط التجاري في السودان قدرًا كبيرًا من اهتمامه. كما قامت الحكومة المصرية من أجل النهوض بالسودان بمحاولات كبيرة لإحلال نظام التعامل بالنقد محل نظام المقايضة، باعتبار أن التعامل النقدي مظهر من مظاهر التقدم الحضاري، فضلاً عن أنه ييسر حركة التجارة في الداخل والخارج، ويساعد على تنظيمها. فقد كان غالبية السكان في أقاليم السودان يتعاملون بطريقة المقايضة – وهي استبدال سلع بسلع أخرى مباشرة – إذ لم يكن للنقود في هذه البلاد حتى إمداد الإدارة المصرية لها عام ١٨٢٠/ ١٨٢١م؛ شأن كبير في التعامل بها فيما بينهم، واقتصر التعامل بها على بعض عمليات البيع والشراء، ويمكن في هذه الحالة أيضًا أن تحل المقايضة أو المبادلة التي كان لها الغلبة في التداول النقدي محل النقود.

كان يغلب على التعامل بالنقد في حد ذاته طابع المبادلة، وكانت النظرة الغالبة للعملات النقدية على أنها سلعة يحصلون بها على سلعة أخرى، وليست كأداة أو وسيلة للتعامل كما هو معروف في وقتنا الحاضر. ويمكننا أن ندرك تلك النظرة للنقود في وصف الرحالة بلزويني لنظرة أهالي النوبة مثلاً للنقود؛ إذ لمس خلال زيارته كره أهالي النوبة واحتقارهم للنقود وبخاصة القروش. كما أشار التونسي أن العملات لم يكن لها شأن كبير في التعامل، وأن بعض الأهالي كانوا يحرصون على اقتنائها لاستخدامها كحلية للنساء، وليس لاقتنائها كعملة يمكن الحصول بها على الأشياء والسلع. وهذا يوضح لنا مدى الصعوبات التي واجهها محمد علي باشا لإقناع أهالي السودان بقبول العملات في التداول النقدي، بديلاً عن التداول السلعي والمقايضة. ولكي ينجح محمد علي في سياسته وفرض النقود فقد انتهج سياسة ذكية قائمة على أن تصرف مرتبات مستخدمي الحكومة وموظفيها وجنودها نقدًا، ليحصلوا على حاجتهم من الأهالي بالنقد، بهدف أن ينتشر استخدام النقود فيما بينهم. وقد أدخلت الحكومة أنواعًا من العملات المصرية مثل القروش، إلى جانب اعترافها بالعملات المستخدمة من قبلُ في أسواق السودان، وكان لها رواج كبير وقبول لدى الأهالي مثل الفرانسة. كما أدى النظام الضريبي الذي وضعه محمد علي في السودان – الخاص بتحصيل الضريبة نقدًا أو على الأقل بتحصيل جزء منها نقدًا – إلى زيادة أهمية التعامل بالنقود في السودان، خاصة من الجماعات المستقرة التي تمارس الزراعة في القرى، ومن التجار في المدن. فكان لهذه السياسة أثرها في خلق وعي بين الأهالي بأهمية النقود في التعامل، فحرصوا على اقتنائها والحصول عليها في معاملاتهم التجارية. بيد أن هذه السياسة النقدية التي انتهجتها الإدارة المصرية في السودان، وبخاصة تمسكها بمبدأ تحصيل الضريبة من الأهالي نقدًا؛ قد تسببت في حدوث بعض المتاعب والمشاكل؛ فالرحالة الإنجليزي هوسكنز الذي زار السودان عام ١٨٣٣م أشار إلى قيام أهل المحس بثورة ضد الحكومة لتمسكها بمبدأ أخذ الضريبة نقدًا، ورفضها تسلم الأقمشة الكتانية التي يقومون بإنتاجها محليًا، ويتم استخدامها كنقود سلعية من حساب الضريبة المفروضة عليهم، مما ترتب عليه هرب الأهالي وخراب العديد من بيوتهم.

وواقع الأمر أن كثيرًا من الأهالي في أقاليم السودان المختلفة قد عجزوا عن دفع الضريبة نقدًا، مما تسبب في مشكلة المتأخرات المستحقة عليهم، وهي مشكلة واجهت الحكومة المصرية في أول عهدها بالسودان. والباحث في هذا الأمر يجد أن المشكلة تكمن أصلاً نتيجة نقص النقد في أيدي الأهالي مع تجاهل الحكومة هذه الحقيقة، ويبدو أن الحكومة المصرية حين أقامت النظام الضريبي قد افترضت وفرة النقد في هذه البلاد كما هي الحال في مصر، وفاتها أن التعامل في السودان يختلف عن مصر، وأن أهالي السودان ألِفوا نظام المقايضة أو المبادلة بالسلع (النقود السلعية) والمنتجات المختلفة لسنوات طويلة مضت، وقد كان لا بد من وجود فترة انتقال حتى يألف الناس بالتدريج نظام التعامل بالنقود، ويدركوا نفعه وجدواه إذا ما قورن بالنظام التقليدي البائد الذي يقوم على المبادلة.



والتعامل النقدي في السودان قبل الحكم المصري قام أساسًا على النقود السلعية، وهي التي تعرف بأنها سلعة من السلع التي يرتضيها ويقبلها الناس كوسيط للتبادل دون تردد، ولذلك سميت بالنقود السلعية. وهي تعد تطورًا بشريًّا يتلافى عيوب نظام المقايضة؛ إذ تحددت قيمة بعض السلع التي يقبلها الناس، وبها تباع وتشترى الأشياء. وكانت تلك السلع تختلف من مجتمع لآخر حسب طبيعة اقتصاديات كل مجتمع. وعلى هذا، صارت النقود السلعية شكلاً من أشكال النقود التي عرفتها أسواق السودان، وظل يجري بها التعامل في المدن السودانية تحت الحكم المصري.

على الرغم من حرص الحكومة المصرية في السودان على استمرار الحركة التجارية فإنها فشلت في استمرار سوق العملة، كما افتقد السوق إلى عملات من فئات صغيرة كانت ضرورية لعملية التبادل في سوق ما زال ضعيف الحركة نقديًّا. وفي بعض الأحيان، قامت الحكومة نفسها بالتعامل بالنقود السلعية، فكانت تدفع رواتب الموظفين والجند عينًا، والدافع الذي وصل بالحكومة إلى هذا الحد راجع - كما أشرنا سابقًا - إلى أمر تحصيل الضرائب نقدًا، وهو ما جعل محمد علي يصرح بجمع الضرائب عبيدًا، ممن يوافقون مصلحته في تكوين جيشه، كما استخدمهم كرواتب لموظفيه بديلاً عن النقد. ومن هنا صار الرقيق نقدًا سلعيًّا متوافرًا بخزائن الحكومة، التي قامت بشراء حاجات الجند ولوازمهم من الأسواق بالرقيق والجواري. ويتضح هذا النظام في أوامر محمد علي إلى رجال الإدارة المصرية بالسودان باعتماد أمر جمع العبيد وقدّمه على تحصيل الضرائب نقدًا؛ إذ رأى في ذلك سبيلاً لتزويد جيشه بما يلزمه منهم، وإعطاء الباقي منهم للجنود مقابل مرتباتهم، وبيع من يتبقى منهم في أسواق الرقيق، وتوريد أثمانهم إلى الخزينة. وإذا قدرنا قيمة العبيد كنقود سلعية نجد أنها تختلف حسب مميزات العبد نفسه. وعلى سبيل المثال، نجد أن محمد علي قد وضع تقديرًا للعبد الذي يصلح للجهادية بما يساوي ٢٥ فرانسة تقريبًا، وذلك مقابل فردة - ضريبة - خمس سواق.

ومن هنا، صار الرقيق سلعة شرعية أقرها محمد علي في التداول النقدي في السودان، هذا بخلاف أمر محمد علي أن يكون الأخذ والعطاء في السودان تابعًا وخاضعًا لما هو رائج في كل ولاية، سواء في دفع المرتبات أو في سائر النفقات. كما صارت الحكومة تتعامل أيضًا بقطع من القماش يطلق عليها أهالي السودان اسم «ثوب»، والثوب قطعة من القماش تشمل فردتين، والفردة الواحدة كانت تستخدم في العادة كغطاء يستر به الرقيق عورته، والفردة الواحدة تشمل قطعتين صغيرتين. ومن ثم، صارت الحكومة تتعامل مع التجار بقماش البفتة أو القطن مقابل ما يقدمونه إليها من غلات بلادهم. كما أصبح لصناعة القماش الذي يستخدم كنقود سلعية في أسواق السودان رغبة ملحة اهتمت بها الحكومة، فقامت في القرى المحيطة بالخرطوم، وكذلك في حي سلامة الباشا بالخرطوم وسوقها المختار؛ صناعة الأقمشة القطنية الخشنة المعروفة بالدمور. وكانت النساء يقمن في البداية بصناعته في البيوت على أنوال بسيطة بعد غزل خيوط القطن.

كما وردت إشارة في الوثائق لقيام الحكومة بإنشاء مصنع لقماش البفتة، وإعطائه للتجار مقابل سنداتهم التي يطالبون بها الحكومة، وكذلك إعطائه للموظفين والجنود كمرتبات، وترويج التعامل به في أسواق السودان، وقدرت الحكومة قيمة الثوب بأربعين قرشًا. وفي عام ١٢٣٧هـ، قدرت القطعة بما يساوي ريال فرانسة. وهو ما كان عليه الحال قبل الحكم المصري للسودان. وصارت عقود البيع والشراء في السودان تحدد قيمة المبيعات بقطع القماش؛ ففي إحدى وثائق السادة المجاذيب التي حُفظت صور منها بدار الوثائق المركزية بالخرطوم، قدرت مساحة من الأرض بثمن قدره خمسون ثوبًا.

كما راجت سلعة أخرى في أسواق السودان كنقود، وهي تبر الذهب، الذي لم يكن عملة مسكوكة وإنما تبر خالص يقدر بالأوقية؛ ففي إحدى وثائق خليفة الشيخ خوجلي المحفوظة بدار الوثائق المركزية بالخرطوم (بيعت مساحة من الأرض بثمن قدره نصف وقية ذهب وقيراط ذهب). كما كانت المبيعات في أسواق السودان تتم بهذا الذهب، لذا فقد أمر محمد علي بجمعه من الأسواق، وإرساله إلى الضربخانة المصرية بالقاهرة لضربه كعملة مصرية وإرسالها إلى السودان مرة أخرى. وقد تقرر سعر أوقية الذهب بحساب الأوقية التي قدرت بـ ٢٨ جرامًا وكسورًا تقريبًا، بما قيمته عشرون فرانسة أي تساوي ٢٠٠ قرش، باعتبار أن سعر الفرانسة يساوي خمسة عشر قرشًا. ويعد هذا السعر الذي قررته حكومة محمد علي أقل ريالاً عما كان عليه قبل الحكم المصري. وقد شدد محمد علي على ضرورة الحصول على ذهب السودان بأن جعل إرسال عملة مصرية من مصر إلى السودان مرهونًا بإرسال الذهب من السودان إلى دار السك.

وعلى هذا، فقد صارت النقود السلعية خلال عهد محمد علي تتمتع بقبول عام في السودان، خاصة أن قيمة الوحدة من النقود السلعية في استعمالها النقدي لم تزد عن قيمتها كسلعة، ولم تقل عن قيمتها كنقد.

خريطة السودان فى عهد محمد على





محمود عبد العزيز

عام على الرحيل وانطفاء طاقة من الإبداع

سامح فتحي

يعد الراحل محمود عبد العزيز (٤ يونية ١٩٤٦م - ١٢ نوفمبر ٢٠١٦م) من أعظم فناني مصر وأبرعهم تقمصًا للشخصيات، وأداءً متقنًا لها، فقد كان يمتلك موهبة فطرية في التمثيل، مع فطنة مكنته من تلمس أغوار الشخصيات وما يميزها، وتجسيد كل دقائقها على الشاشة بعد أن يكون قد استطاع أن يجمع عن الشخصيات التي سيؤديها وحياتها وملابساتها كل ما يستطيع من معلومات، ويجالسها ليعرفها بشكل أفضل، ويقف على الطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها. فيأتي تمثيله لها وكأنه يعيدها بصورة حية على الشاشة ليراها المشاهدون في أحوالها الطبيعية، لذا نجد محمود عبد العزيز من أكثر الممثلين الذين تسموا بأسماء شخصياتهم مثل الشيخ حسني وإبراهيم الأبيض وعبد القوي المنجد... إلخ.

ولد محمود عبد العزيز في حي الورديان بغرب الإسكندرية، وكان ينتمي إلى أسرة متوسطة الحال، تعلم في مدارس الحي إلى أن انتقل إلى كلية الزراعة بجامعة الإسكندرية، وهناك بدأ يمارس هواية التمثيل من خلال فريق المسرح بكلية الزراعة. وقد بدأت مسيرته الفنية السينمائية من خلال ظهوره في فيلم «يوم الأحد الدامي» عام ١٩٧٥م للمخرج نيازي مصطفى ومن بطولة رشدي أباظة وميرفت أمين ونور الشريف. وبدأت رحلته مع البطولة منذ عام ١٩٧٥م عندما قام ببطولة فيلم «حتى آخر العمر» للمخرج أشرف فهمي وتمثيل نجوى إبراهيم وعماد حمدي. وكان آخر ظهور له في فيلم «إبراهيم الأبيض» في دور «عبد المالك زرزور»؛ ذلك الدور المهم في مسيرته الفنية.

وتعد أفلامه «الشقة من حق الزوجة»، و«إعدام ميت»، و«الصعاليك»؛ أول فيلم لدواد عبد السيد، و«الكيف»، و«أبناء وقتلة»، وما تلاها من أفلام أخرى مما سنسلط عليها الضوء؛ من أهم أعمال محمود عبد العزيز السينمائية. وإجمالاً، قدم محمود عبد العزيز للسينما ما يقرب من ٨٥ فيلمًا و١٤ مسلسلاً بين التلفزيون والإذاعة، منها ما كان له بصمة واضحة على الجمهور مثل مسلسل «البشاير» و«رأفت الهجان» و«باب الخلق». وفاز بعدة جوائز مثل جائزة أحسن ممثل عن أفلام «الكيت كات»، و«القبطان»، و«الساحر» من مهرجان دمشق السينمائي الدولي. وجائزة أحسن ممثل عن فيلم «سوق المتعة» من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي. وجائزة أحسن ممثل عن فيلم «الكيت كات» من مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي. وكانت بداية محمود عبد العزيز في التلفزيون في مسلسل «الدوامة»، وآخر ظهور له كان تلفزيونيًّا أيضًا في مسلسل «رأس الغول».



مشهد من فيلم «ولا يزال التحقيق مستمرًا»؛ يجمع بين محمود عبد العزيز ونبيلة عبيد.

وقد كان دوره رائعًا في فيلم «ولا يزال التحقيق مستمرًا» عام ١٩٨٠م، من إخراج وإنتاج أشرف فهمي، وقصة إحسان عبد القدوس؛ فقد تمكن بمقدرة فنية وتكنيكية عالية، مستعينًا بالدراسة السيكولوجية لعبد المنعم سعد، من جعل دوافع العشيق مدحت منطقية ومقبولة لدى المشاهدين. وكانت نبيلة عبيد في منتهى النضج الفني، واستطاعت أن تعبر عن الشخصية التي تقوم بها، وتقنع المشاهدين بالزوجة المتطلعة للماديات على حساب القيم والأخلاق، التي تكره زوجها لأنه لا يحقق لها الثراء، وتقع في حبائل عشيق وعدها بذلك. وتظهر مهارة محمود عبد العزيز أو مدحت في مشهد أساسي بالعمل؛ حيث يجلس مدحت في انتظار حسين بالشرفة مع زينب زوجة حسين، وتأتي ميرفت شقيقة حسين فتحادث مدحت وزينب وتذهب لإعداد الطعام، ويبدأ الحوار بين زينب ومدحت الذي يكشف فيه عن إعجابه بها فتبادله الإعجاب، وتشكو من طريقة حسين في الحياة، فيعزم مدحت أن يقدم عرضًا لحسين، وقبل أن يبدأ في ذكر ذلك العرض يدخل حسين عليهما مرحبًا بمدحت، ويذكر أنه كان في حفلة مع تلاميذه بمناسبة ترقيته إلى معلم أول، وهنا تسأله زينب عن مقدار الزيادة في راتبه الذي سيكون بعد هذه الترقية، فيجيب حسين أنها ترقية معنوية، فتغضب زينب من ذلك ومن



حبه للمعنويات على حساب المال، وتتركهما لإعداد الطعام مع ميرفت، فيذكر حسين لمدحت أنه كان في قمة سعادته في حفل تلاميذه، وأنهم قد أهدوه قلمًا يعرضه على مدحت الذي يمسك به، ليبدأ مدحت في استرجاع ذكرياته – أثناء حواره مع حسين – أيام كان طالبًا صغيرًا معه في الفصل نفسه، وقد عنفه المعلم على رداءة تعبيره، وعاقبه بأن جعله يقف ووجهه للحائط، في الوقت الذي بدأ فيه يمدح حسين، ثم يتذكر ضرب أبيه له عندما وجده راسبًا في الامتحان بينما نجح حسين بتفوق. وبعد هذه الذكريات يعود مدحت للحديث مع حسين مقللاً من قيمة الهدية التي أخذها من تلاميذه، ومؤكدًا له أن النجاح لا يكون إلا إذا كان نجاحًا ماديًّا، فيرفض حسين تلك الطريقة في التفكير، ويبدأ مدحت في تقديم عرضه لحسين.

كما كان فيلم «العار» ١٩٨٢م من إخراج علي عبد الخالق، وقصة وسيناريو وحوار محمود أبو زيد، من أنجح أعمال محمود عبد العزيز، الذي كان معبرًا تمامًا عن الشخصية بكل الصراع النفسي بها في دور عادل، فعندما يبدأ كمال في استخراج الصفائح التي بها البضاعة من الملاحة يفاجأ بأن الصفائح قد ذابت من أسفلها ولا توجد بها مخدرات، ويتساءل تاجر المخدرات عن وجود البضاعة في أكياس نيلون، فيجيب كمال بالنفي، ويلقي بنفسه في الملاحة متحسرًا على البضاعة، وكلما أخرج صفيحة وجدها فارغة، فيظل يندب حاله، ويؤنبه تاجر المخدرات على تركه المخدرات في الملاحة دون أخذ الاحتياطات اللازمة التي كان يقوم بها رجال والده في السابق، ويطلب تاجر المخدرات من كمال أن يستعوض الله في تلك المخدرات، وتشتد الصدمة على شكري فيقتل نفسه برصاصة من مسدسه، وينهار عادل عصبيًّا، في حين يظل كمال يندب حظه طالبًا من عادل النزول للملاحة لاستخراج المخدرات التي ذابت بالفعل، لكن عادل ينهار تمامًا ويصاب بالجنون، ويظل يردد أغنية الملاحة، وينتهي العمل، بما يدل على أن الإنسان مهما بالغ في التخفي من يد العدالة الأرضية فإن الله لا يتركه وسيقتص منه في النهاية.

ويتخذ من شخصية الزوج متعدد العلاقات النسائية إطارًا للشخصية في فيلم «أرجوك أعطني هذا الدواء» ١٩٨٤م من إخراج حسين كمال، وبطولة نبيلة عبيد؛ حيث تضيق زوجته من علاقاته المتكررة، وتصاب بعقدة نفسية تضطرها إلى اللجوء للطبيب مصطفى (فاروق الفشاوي) الذي يحاول مساعدتها، ولكنها تستميله وتحاول التقرب منه فيصدها، لتقع من بعد ذلك فريسة للمرض النفسي وتسوء حالتها أكثر، خاصة بعد إقامتها علاقة مع أحد الشباب، وبعد حوادث درامية يندم الزوج على ما فعله لكن بعد فوات الأوان. وقد كان دورًا من أعمال محمود عبد العزيز المميزة الذي جسد فيه بالفعل شخصية الزوج المستهتر بمشاعر زوجته، الذي لا يقدر عواقب ما يفعله على حالتها النفسية.

وفي فيلمه «عفوًا أيها القانون» عام ١٩٨٥م من إخراج إيناس الدغيدي، وسيناريو إبراهيم الموجي، يجسد محمود عبد العزيز





مشهد من فيلم «العار»؛ يجمع بين محمود عبد العزيز ونور الشريف وحسين فهمي.

شخصية الزوج المصاب بعقدة نفسية تمنعه من القيام بواجباته الزوجية لزوجته نجلاء فتحي، التي تقف بجواره وتسانده حتى يتخطى محنته، لكنها تضبطه على فراش الزوجية مع عشيقة له، فتصوب نحوهما الرصاص مما يؤدي لمقتله، فتكون في نظر القانون قاتلة. في حين أنه لو حدث ذلك الموقف من الزوج وضبط زوجته يكون في نظر القانون مجنيًا عليه. وقد تمكن محمود عبد العزيز من أداء الشخصية بكل تفهم، فجعل المشاهدين يتعاطفون معها في كل مراحلها حتى بعد خيانتها للزوجة. وقد استطاعت إيناس الدغيدي نقل أجواء المحاكمة ببراعة للمشاهد الذي أصبح منتظرًا لما ستسفر عنه القضية، ومتعاطفًا في الوقت ذاته مع هدى، ومعطيًا لها العذر فيما فعلت، وهو الأمر الذي يطمح إليه العمل في أن يتفاعل المشاهد معه، ويقتنع بوجهة نظره.

ويأتي فيلم «البريء» عام ١٩٨٦م إخراج عاطف الطيب، وقصة وسيناريو وحوار وحيد حامد، من أجمل أدوار محمود عبد العزيز السينمائية، ومن أفضل الأعمال التي كتبها ووضع السيناريو والحوار لها وحيد حامد؛ حيث استطاع بكل مهارة أن يقدم الجانب الخفي من شخصية مأمور المعتقل السادي العقيد شركس أو محمود عبد العزيز؛ ذلك الجانب الذي عادة لا يهتم به كتاب السيناريو؛ فالمهم عندهم هو الجانب المعلن من حياته، وما يقوم به من مخالفات لوظيفته، التي تمثل الجانب الأسود أو الشر أو الظلم في العمل، لكن وحيد حامد بذكاء شديد أراد للمشاهد أن يقترب من الجانب الخفي لتلك الشخصية التي كرهها، وأراد الانتقام منها، فجانبها الآخر يعكس شخصية بسيطة سهلة الانقياد، عطوفة رقيقة مجاملة، تحمل نوازع الخير داخلها، وترفض العنف، حتى إنه يرفض لعبة أطفال لمجرد أن اسمها عسكر وحرامية، ويعطف على طفلته ويحنو عليها؛ نظرًا لانشغال زوجته بواجبات اجتماعية لا يجد لها مبررًا، لتتحول هذه الشخصية إلى النقيض تمامًا في المعتقل؛ بما يعكس ازدواجية الشخصية، ويعطي نموذجًا لمثل هذه الشخصيات التي يحفل بها المجتمع، ونادرًا ما تقدَّم على الشاشة بتلك الجودة المقدَّمة من فنان له حضوره وثقله وحب الجمهور له وهو محمود عبد العزيز، الذي استطاع بكل مهارة أن يعبر عن خلجات ودقائق تلك الشخصية، فكان الجانب الخير المجامل الرقيق فيها مقدمًا بطريقة بارعة اكتسبت عطف الجمهور، وجعلته يشعر بحجم تسلط زوجته عليه، كما أن الجانب المتسلط في الشخصية جلب لعنات الجمهور وكراهيتهم الشديدة لذلك الجانب.

ويحمل فيلم «الجوع» عام ١٩٨٦م للمخرج علي بدرخان طاقة تمثيلية رائعة لمحمود عبد العزيز ونمطًا مغايرًا لأنماط أدواره، لذلك كان فرج الجبالي (محمود عبد العزيز) يتحرك على الشاشة، وفي الوقت نفسه بين المشاهدين في المجتمع؛ لأنه شخصية واقعية يراها المشاهد كثيرًا في حياته، وليس شخصية سينمائية ذات بعد واحد هو الخير أو الشر، كما يلاحظ في كثير من الشخصيات




مشهد من فيلم «البريء»؛ يجمع بين محمود عبد العزيز وأحمد زكي.

السينمائية غير الواقعية. وقد برع محمود عبد العزيز في أداء دوره بحنكة وحرفية ساعده عليها المخرج الواعي بحركات وسكنات الشخصية الأساسية في الفيلم.

ويقدم محمود عبد العزيز دورًا مميزًا في فيلم «جري الوحوش» عام ١٩٨٧م من إخراج علي عبد الخالق؛ حيث يقوم بدور شخصية المنجد البلدي عبد القوي الذي يجد نفسه – تحت الطمع – يبيع جزءًا صغيرًا من جسده للجوهرجي الشهير نظير مبلغ من المال، لكن حياته تتبدل بعد ذلك ويشك في نفسه وقدراته وتفشل تلك الحياة، فيعرض استرجاع ذلك الجزء في مقابل ما أخذه من مال، لكن يقابل ذلك بالرفض، ويرفض الفقراء بيعه جزءًا من أجسامهم، فتتعقد حياته تمامًا. وقد كان محمود عبد العزيز في قمة نضجه الفني، فاستطاع تجسيد لغة ذلك المنجد وحركاته. ويضع أبو زيد لغة مهنته على لسانه في صورة كوميدية شيقة، فعندما تذكر زوجة عبد القوي له أن التي بدلت الإسورة الذهبية بأخرى نحاسية بنت الحانوتي، يمسك عبد القوي بعصا غليظة ويتجه نحو الباب قائلاً: «هدفنهم بلابيص من غير كفن»، فتصحح زوجته المعلومة مؤكدة أن التي بدلتها هي زوجة الحلاق، فيقول عبد القوي: «أنا هقص عمرها». وتبدو رشاقة الحوار وخفته عندما يتحدث سعيد أبو الدهب مع عبد القوي عن معاكسات ومشاكسات عبد القوي للنساء ويقول له: «أنت يظهر شقي قوي يا عبد القوي ومقطع السمكة وديلها». فيرد عبد القوي: «أبدًا يا سعادة البيه دي شقاوة لسان، الواحد بيشحن بطارية قلبه علشان ينور سجن الزوجية».

وقد استطاع محمود عبد العزيز أن يكون عبد القوي المنجد؛ حيث تقمص الشخصية وقدمها بكل جوانبها خاصة الجانب الكوميدي، وكان مقنعًا تمام الإقناع في تعبيراته ونظراته وطريقة عمله، وقد يرجع ذلك لفطنته القوية التي مكنته من التقاط أسلوب حياة المنجدين عندما قضى معهم أسبوعًا كاملاً في مقهى المنجدين بحي شعبي بالإسكندرية، فتعرَّف على طريقتهم في الحياة من قرب، ونقل دقائق شخصيتهم على الشاشة؛ مما كان له الأثر الكبير في نجاح العمل الذي كان الكثير من الجمهور يعاود مشاهدته من أجل محمود عبد العزيز، والاستمتاع بروحه المرحة وطريقة أدائه الشيقة لمهنة المنجد.

وكان دوره في فيلم «إعدام ميت» للمخرج علي عبد الخالق من أدواره المميزة في حياته السينمائية؛ حيث أجاد دور الخائن لوطنه من ناحية، كما أجاد أداء الشخصية المناقضة لذلك الخائن، وهي شخصية رجل الأمن الوطني، كل ذلك ببراعة تامة ودقة مقنعة. وكان دوره في فيلم «الكيف» الذي جمع الثلاثي؛ محمود عبد العزيز والمخرج علي عبد الخالق والسيناريست محمود أبو زيد، دورًا بالغ التعقيد في الأداء ليكون مقنعًا في دور «مزجنجي» استطاع الاتجار في المخدرات التي صنعها شقيقه، فأدى الدور برشاقة وخفة دم جعلته يثبت في ذاكرة الجمهور. وكان دوره في فيلم «الشقة من حق الزوجة» للمخرج عمر عبد العزيز دورًا جيدًا في سلسلة أعماله المتعلقة بالواقع المصري ومشكلاته؛ حيث أجاد دور الموظف الذي يعاني بداية من مشكلة الحصول على شقة، ثم يعاني بعد ذلك من تدخلات حماته التي أفسدت حياته الزوجية، حتى استطاع أن يسترد هذه الحياة، فاستطاع محمود عبد العزيز أن يقدم الصورة الذهنية لذلك الموظف المصري البسيط لكن في إطار كوميدي رشيق.



مشهد من فيلم «جري الوحوش»؛ يجمع بين محمود عبد العزيز وحسين فهمي ونور الشريف وحسين الشربيني.



حسين الصباح
يقدم
نور الشريف
نــــورا
حسين فهمى
محمود عبد العزيز
هــدى رمزى
حسين الشربينى
لمياء الجداوى
جرى الوحوش
قصة وسيناريو وحوار:
محمود أبوزيد
إخراج:
على عبد الخالق
بالاشتراك مع
سعيده جلال
نعيمه الصغير
فـؤاد خليـل
عادل الشرقاوى
مونتاج: المهندس حسين عفيفى
مدير التصوير: سعيد شيمى
المنتج الفنى: فؤاد الألفى
موسيقى تصويرية: حسن أبو السعود
التوزيع الداخلى: الشركة المصرية اللبنانية للتجارة والسينما
الدقى فيديو فيلم
التوزيع الخارجى: الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائى



ويبدو النضج الفني لمحمود عبد العزيز في قمته من خلال دوره في فيلم «الكيت كات» عام ١٩٩١م من إخراج وسيناريو وحوار داود عبد السيد، وقصة إبراهيم أصلان عن رواية مالك الحزين، ومن بطولة وتمثيل شريف منير، ونجاح الموجي، وعايدة رياض، وأمينة رزق. فقد أراد داود عبد السيد أن يخرج عن المضمون التقليدي بمعالجة شخصية لا ينبني عليها فيلم بالنظام التقليدي للفيلم، فالبطل مكفوف البصر متقدم في السن، وبمواصفات السينما التقليدية غير وسيم، يتحدث بطريقة خاصة بما يندر وجوده في السينما المصرية، لكن الشيخ حسني نجح وتعملق وحقق استقطابًا لعدد كبير من المشاهدين الذين أحبوا الشخصية وتعلقوا بها، وأصبحوا يرددون بعض ألفاظها، ويتندرون بقفشاتها اللفظية، ومواقفها الطريفة وأدائها المقنع. وقد استطاع محمود عبد العزيز بقدرته التمثيلية الفائقة إيصال الشخصية تمامًا للمشاهدين وإقناعهم بها، ولا شك أن صداقته لسيد مكاوي قد أثرت عليه في أداء هذا الدور. وقد ساعد محمود عبد العزيز على أداء شخصيته، وحب المشاهدين الشديد لها، وتعلقهم بها؛ ذلك الحوار الكوميدي الطريف الموضوع على لسانها، الذي يقتنص النوادر والقفشات ليبثها في حواره، فعندما يحكي لرفاق الحشيش عن سبب إصابته بالعمى، ويذكر أنه رأى امرأة جميلة جدًّا على شاطئ البحر خلعت ملابسها، ونزلت إلى المياه تستمتع بها، وكان حسني ينظر لها بقوة، وهنا يسأله أحد الرفقاء هل عرف من هي؟ فيؤكد حسني أنه بالفعل عرفها، فيسأل الرجل في لهفة عمن تكون؟ فيجيب حسني ساخرًا: أمك.

كما أن مواقفه مع الشيخ عبيد الكفيف الذي تعرف عليه بالمصادفة، ولم يعرف عبيد أنه كفيف مثله، بل عرض عليه مساعدته على أنه مبصر، تلك المواقف تحمل قمة الكوميديا، وتدل على شخصية حسني، فهو لا يقتنع بأنه كفيف، ويظن أن لديه القدرة على الإبصار أفضل من المبصرين، فوجد في الشيخ عبيد فرصة ليثبت لنفسه أنه لا يقل شيئًا عن المبصرين بل يتندر على المكفوفين، فيعرض عليه أن يوصله قائلاً له: « كلنا إخوة، وإذا



ماكنش سليم النظر اللي زيي، يساعد عاجز النظر اللي زيك، لا مؤخذة، يبقى قول على الدنيا السلام».

ويتغير نمط أدوار محمود عبد العزيز في فيلم «سوق المتعة» عام ١٩٩٩م للمخرج سمير سيف؛ حيث يعرض الفيلم ملخصًا لحياة أحمد أبي المحاسن (محمود عبد العزيز)، الذي خرج من السجن بعد قضاء فترة عشرين عامًا دون ذنب جناه في قضية مخدرات ملفقة، ويذهب لصديقه القديم شوقي (سعيد طرابيك) الذي يعمل رئيس عمال في مطبعة معروضة للبيع، ويطلب أبو المحاسن من شوقي أن يدبر له مكانًا يقيم فيه فيلحقه بالعمل في حمام بلدي، ويظهر له فجأة رجل غامض (فاروق الفيشاوي) يرتدي ملابس أنيقة، ويذكر له أنه يتبع منظمة لتهريب المخدرات، وأن تلك المنظمة هي التي وضعت له كيس الهيروين حتى يضبط به في مطار القاهرة وينشغل البوليس في أمر ضبطه، فيسهو عن بعض أعضاء المنظمة الذين يمرون خلفه حاملين أكياسًا كثيرة من الهيروين. ويؤكد له هذا الرجل الغامض أن المنظمة لا تنسى من قدَّم لها خدمة؛ لذلك فقد استثمرت له ثمن ذلك الكيس في تجارتها حتى وصل نصيبه إلى سبعة ملايين جنيه، وقد حضر لإعطائه المال شريطة ألا يسأل عن هذه المنظمة، ولا يحاول أن يعرف رئيسها، وإن سأل عن هذه المنظمة فسوف يحضر له ليقتله، فيوافق أبو المحاسن على ذلك، ويؤكد له الغامض أنه سيرسل إليه أموالاً سائلة وليست في بنك، وعليه أن يتصرف



فيها كيفما يشاء، فيطلب أبو المحاسن منه أن يدبر له من يساعده في ترتيب أموره فيوافق الغامض وينصرف. وتتبدل حياة أبي المحاسن، ويتعرف على ساقطة (إلهام شاهين)، ويعيش حياة الأثرياء، لكن تسيطر عليه حياة السجن ولا يستطيع التكيف مع حياته الجديدة، فيطلب مقابلة زعيم العصابة، وقبل أن يقتله ذلك الزعيم (حمدي أحمد) يلف أبو المحاسن سلك التليفون حول رقبة ذلك الكبير، ويقفز من النافذة فيموت الرجل الكبير ويلقى أبو المحاسن مصرعه. وقد استطاع محمود عبد العزيز أن يجسد شخصية أبي المحاسن وما يعانيه، فيظهر أبو المحاسن حائرًا بين مكانين ومن ثم حالتين نفسيتين واجتماعيتين؛ المكان الأول هو المستوقد الذي يحمل نهاية القاع في الشقاء، والثاني هو الفندق الذي يحمل نهاية القمة في التمتع والثراء؛ حيث يبدأ من القاع إلى القمة في سرعة عجيبة، كما ينحدر من القمة في سرعة أعجب، وكأنه في حلم مستمر.

وكان مشهد اقتصاص أبي المحاسن ممن دمر حياته في قمة الروعة، وعلى الرغم من موت أبي المحاسن فإنه كان سعيدًا بأنه أخذ بثأره؛ لأن حياته لم يعد لها قيمة بالفعل، ويبدأ المشهد عندما يدخل أبو المحاسن على الرجل الكبير في حراسة شخصين وعلى وجهه غطاء، فيسأله الرجل الكبير عما يفعل له ولأمثاله حتى يرضى، وقد أعطاه كل شيء تمناه بشرط ألا يسأل، لكنه سأل، فلماذا فعل ذلك وهو منهي عنه؟ فلا يجيب أبو المحاسن، ويطلب أن يرفع الغطاء من على رأسه حتى يرى من يحدثه، فيأمر الرجل الكبير برفع الغطاء، وعندما يرفع عنه الغطاء يضحك أبو المحاسن مؤكدًا أن الرجل الكبير مثله مثل الناس جميعًا وليس مختلفًا عنهم كما كان يظن، ثم يجيبه عن سؤاله لماذا خالف التعليمات؟ فيجيب أنه خالفها ليرى الرجل الكبير، ثم ليسأله لماذا فعلوا به ما فعلوه؟ لماذا تم مسخه رغم أنه كان صحيحًا قبل أن يدخل السجن؟ وكان يحب الحياة، لكن حياته تغيرت بعد أن دخل السجن، فأصبح مسخًا لا روح ولا حياة فيه، ثم يسأل أبو المحاسن الرجل الكبير عن سبب ما فعله به؟ فيجيب الرجل أنه سيجيبه لأنه سيموت بعد قليل، ويذكر له أن النار حتى تظل مشتعلة تحتاج إلى حطب، وأن أمثال أبي المحاسن هم حطب النار، ثم يطلب أبو المحاسن طلبًا أخيرًا قبل موته، وهو أن يأخذ سيجارًا مثل الذي مع الرجل الكبير، فيتركه الحارسان، فيأخذ سيجارًا ويسأل الرجل الكبير هل يجب أن يموت مثل الإنسان أو كأنه عود حطب؟ فيجيب الرجل الكبير له أن يموت كما يشاء لأنه لم يستطع أن يعيش كما شاء، فيؤكد أبو المحاسن أنه يريد أن يموت إنسانًا كما خلقه الله، ثم يأخذ بسلك الهاتف، ويربطه سريعًا برقبة الرجل الكبير، ويقفز به من الزجاج إلى أسفل العمارة، ويظل ممسكًا بطرف السلك الذي يخنق الرجل الكبير حتى يموت، ثم يُقتل أبو المحاسن برصاص رجال هذا الرجل الكبير.

علي مصطفى مشرفة

يكتب أغنية لشوبرت ويمصِّر لشكسبير

محمد غنيمة

هو أول عالم مصري يحصل على دكتوراه في العلوم وأول عميد مصري لكلية العلوم. ولد علي مصطفى مشرفة في دمياط في ١١ يوليو ١٨٩٨م. والده مصطفى مشرفة أحد أثرياء المدينة ومشايخها، فتلقى علي تعليمه الأول على يد والده حتى الصف الثاني الابتدائي، وكان خلالها دائمًا في المراتب الدراسية الأولى. وبالرغم من هذا فقد كانت طفولته تخلو من المباهج، وسرعان ما فقد والده الكثير من ثروته وماله في عام ١٩٠٧م حيث حدثت أزمة القطن؛ مما دفع والده لبيع ممتلكاته في مزاد والذهاب إلى القاهرة والعيش فيها. وبوفاة والده عام ١٩٠٩م تولى علي مصطفى مشرفة مسئولية الأسرة واستطاع أن يحصل على الشهادة الابتدائية في العام نفسه وهو لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره. ونتيجة لتفوقه الدراسي استطاع علي مشرفة أن يلتحق بالمدرسة السعيدية بالمجان؛ فحصل على القسم الأول من شهادة الثانوية «الكفاءة» عام ١٩١٢م، وعلى القسم الثاني «البكالوريا» في عام ١٩١٤م وكان ترتيبه الثاني. وفي عام ١٩١٧م حصل على دبلوم المعلمين العليا؛ ومن هنا بدأت مسيرته العلمية حيث اختير لبعثة لإنجلترا والتحق بجامعة نونتجهام Nottingham؛ فحصل على شهادة البكالوريوس في الرياضيات عام ١٩٢٠م مع مرتبة الشرف.

توجه علي مشرفة إلى مكتب البعثات بلندن وطلب مد بعثته للحصول على درجة دكتوراه في الفلسفة، ولكن طلبه قوبل بالرفض بل أُوقف صرف راتبه لولا أن أسرته نجحت في تسهيل مد بعثته لإتمام دراسته، وبقي هناك ستة أشهر على نفقته الخاصة. وبالفعل استطاع الالتحاق بالكلية الملكية بلندن King's College، وحصل منها عام ١٩٢٣م على درجة الدكتوراه في فلسفة العلوم بإشراف العالم الفيزيائي الشهير تشارلز توماس ويلسون Charles T. Wilson – الحاصل على نوبل للفيزياء عام ١٩٢٧م – وهذا دليل على نبوغه؛ حيث حصل عليها في ثلث المدة المعروفة لمثل هذه الدرجة.

عاد مشرفة إلى مصر وعُين أستاذًا بمدرسة المعلمين العليا بالقاهرة، ولكنه كان يحمل في جعبته بحثًا آخر لنيل درجة دكتوراه أخرى، ولكن لم تسمح له السلطات الأجنبية المهيمنة على وزارة المعارف في ذلك الوقت بالسفر؛ فظل يناضل ويكافح إلى أن سمح له بالسفر بشرط قاس وهو ضرورة حصوله على الدرجة في مدة إجازته الصيفية، في حين أن التقاليد الجامعية لا تسمح بالحصول على هذه الدرجة إلا بعد عدة سنوات. وبالفعل سافر في عطلته الصيفية على نفقته الخاصة عام ١٩٢٤م إلى لندن وأمضى فيها ثلاثة أشهر عاد بعدها في أكتوبر ١٩٢٤م؛ حاملًا معه دكتوراه في العلوم، وبذلك كان أول مصري يحصل على الدكتوراه في العلوم.

وعند إنشاء الجامعة المصرية (جامعة فؤاد الأول) سنة ١٩٢٥م، تقدم علي مشرفة لوظيفة أستاذ بكلية العلوم وعمره أقل من سبعة وعشرين عامًا؛ فرفض لطفي باشا السيد الذي كان وقتئذ مديرًا للجامعة طلبه. وقد أثيرت هذه المسألة في البرلمان الذي كان يرأسه سعد باشا زغلول فسأل لطفي باشا السيد لماذا رفض تعيين مشرفة فرد قائلًا بأنه لمَّا يبلغ الثلاثين، فقال سعد زغلول إن صغر السن لا يحول دون الانتفاع بمواهب النافعين. وهكذا عُيِّن أستاذًا للرياضيات التطبيقية بكلية العلوم وهو دون الثلاثين من عمره. وأثناء ذلك نشر أبحاثًا في مجلة الجمعية الملكية بلندن Royal Society، وتعد هذه الأبحاث من أهم الإضافات في مجال العلوم الرياضية. انتخب عام ١٩٣٦م عميدًا لكليته، ودعته جامعة برينستون الأمريكية لإلقاء كلمة ومحاضرات في الذرة جنبًا إلى جنب العالم الكبير ألبرت أينشتاين، ولكن الملك منعه من السفر، فقرر مشرفة السفر على نفقته الخاصة، ولكن ساءت صحته فلم يذهب إلا إلى إنجلترا، وعاد إلى مصر فوجد الملك قد سحب منه منصبه في الجامعة فأثر ذلك فيه كثيرًا.

فهم مشرفة عن أينشتاين نظريته فقام ببحوث علمية حول إيجاد مقياس للفراغ؛ حيث كانت هندسة الفراغ المبنية على نظرية أينشتاين تتعرض فقط لحركة الجسيم المتحرك في مجال الجاذبية. كما كان أول عالم مصري شغله موضوع الذرة وتخيل انقسامها والطاقة الجبارة التي تنشأ عن هذا الانقسام، بل استطاع هذا العالم المصري أن يضيف جديدًا إلى نظرية النسبية ونظريات الكم وأبحاث العلاقة بين المادة والإشعاع، فكان أول من قال باعتبار المادة والإشعاع صورتين لشيء واحد، تتحول إحداهما إلى الأخرى واقترن اسمه بهذه النظرية عالميًا.

لم يكن مشرفة مهتمًا بالعلوم والرياضيات فحسب، بل كانت له ميول أدبية وموسيقية؛ فنجده شديد الاهتمام بالموسيقى، وعازفًا بارعًا على الكمان. وقام بعدة أبحاث على السلم الموسيقي أحدثت أثرًا كبيرًا وعلى أثرها أسس جمعية هواة الموسيقى لترجمة الأوبرات العالمية إلى العربية، وكان يهدف في الأساس إلى تمصير المقطوعات العالمية مع الاحتفاظ بأنغامها الأصلية، كما كان لمشرفة دور كبير في إثراء الحركة الفنية والأدبية بشكل عام؛ إذ كان يهدف في الأساس إلى تبسيط العلوم ومن ثم الثقافة بشكل عام.

ومن أهم الأعمال التي قام بها الدكتور مشرفة أنه حينما ارتبط بسماع موسيقى لشوبرت وكلمات لشكسبير باسم «من هي سليفيا؟» قام بتمصير كلمات شكسبير ووضعها في قالب يتماشى تمامًا مع الأنغام والموسيقى بشكل قوي، ونشرها بمجلة كليوباترا في العدد الأول الذي صدر في يناير ١٩٣٦م وصاحب كلماته بكلمات شكسبير ونوتة موسيقية للعمل.

إن الدور الذي قام به الدكتور علي مصطفى مشرفة كان من أهم الأدوار التي أدتها الفئة المثقفة في مصر في العصر الحديث؛ فحق أن يطلق عليه من عباقرة هذا الزمان. عندما رحل مشرفة قيل بموت مشرفة مات نصف العلم. وكانت جنازته دليلًا على حب العالم له؛ حيث قدم الطلبة جنازة صامتة من أروع وأندر ما قدم بمصر المحروسة.

«من هي سليفيا؟» للدكتور علي مصطفى مشرفة.

Who is Sylvia, what is she,
That all our swains commend her ?
Holy, fair and wise is she;
The heav'ns such grace did lend her,
That adore'd she might be.
Is she kind, as she is fair ?
For beauty lives with kindness ;
To her eyes love doth repair,
To help him of his blindness;
And being help'd in habits there.
Then to Sylvia let us sing,
That Sylvia is excelling,
She excels each mortal thing
Upon the dull earth dwelling;
To her garlands let us bring.

صوت
Moderato
پيانو



طلاب الجامعة بزيهم الرسمي في جنازة مشرفة.



معبد سرابيط الخادم
حتحور؛ سيدة الفيروز

الدكتور هشام حسين

لوحة للمعبد رسمها الفنان ديفيد روبرتس عام ١٨٣٩م.



حتحور؛ واحدة من أهم وأشهر المعبودات في مصر القديمة؛ المعبودة الأولى في منطقة مناجم الفيروز بجنوب سيناء، حات – حر اسمها الذي يعني «بيت حورس». صُورت منذ بداية الأسرات الفرعونية على هيئة البقرة (الرمز الحيواني المقدس)، وشُيد لها العديد من المقاصير والمعابد في الوجهين البحري والقبلي وفي سيناء. وهي معبودة الحب والجمال والموسيقى، وسيدة الأعالي وربة الفيروز.

منذ بداية الأسرات اهتم الفراعنة بمناجم الفيروز والنحاس الموجودة في قلب سيناء؛ حيث أُرسلت البعثات التعدينية لاستكشاف المناطق والأماكن المتميزة وللتنقيب، وكانت منطقة سرابيط الخادم من أهم تلك المناطق التي اشتهرت قديمًا وحديثًا. خلال العصور الفرعونية المختلفة توجه اهتمام بعثات التعدين الفرعونية إلى سرابيط الخادم، وبلغ هذا الاهتمام ذروته خلال عصر الدولة الحديثة؛ حيث تم التوسع في استخراج الفيروز الحجر نصف الكريم، وتم بناء معبد حتحور الأثري الفريد والمتميز.

سرابيط الخادم من أهم وأشهر المناطق الأثرية والسياحية بجنوب سيناء، هذا الاسم الذي أطلقه البدو من سكان المنطقة على المكان وعلى الجبل الذي شُيد فوقه معبد حتحور؛ حيث نُسب المعبد للمنطقة، وعُرف أيضًا باسم معبد «سرابيط الخادم» نسبة إلى الجبل الذي شُيد فوقه المعبد. ويُرجح أن سبب تلك التسمية المحلية للمعبد يرجع إلى وجود عدد كبير من الكتل الصخرية (اللوحات) القائمة المنصوبة داخل المعبد، التي أُطلق على كلٍ منها اسم سربوط (الصخر القائم)، أما كلمة الخادم فربما جاءت من وجود عدد من التماثيل المنتشرة داخل المعبد، التي كانت تمثل الخدم بالنسبة للسكان المحليين، لذلك اشتهر المكان والمعبد باسم سرابيط الخادم.

أما المنطقة التي تضم العديد من مناجم الفيروز المنتشرة في عدد كبير من الوديان والجبال مثل جبل السرابيط وجبل المغارة وأم ثَمائم، فإن المصادر النصية تشير إلى أن المصريين القدماء أطلقوا عليها اسم «مدرجات الفيروز: خيتو مفكات» أو «جبل الفيروز: چو مفكات»، وربما كان يشمل الاسم منطقة جنوب سيناء كاملة، ويُعزى ذلك إلى وفرة الفيروز بالمكان، بالإضافة إلى شهرة جبال المنطقة بالانحدار المدرج من أعلى إلى أسفل، ولهذا سُميت بـ «مدرجات الفيروز» أو «جبل الفيروز».

المكان

تبدأ الرحلة إلى معبد حتحور من منطقة منبسطة تقع على بعد كيلومترين تقريبًا إلى الجنوب من مدينة أبي زنيمة؛ حيث يبدأ الطريق المؤدي إلى المعبد عابرًا وادي المطلة، ثم يتجه إلى الجنوب الشرقي مسافة ٦٠ كيلو مترًا تقريبًا (من خليج السويس) داخل جبال سيناء الوعرة، وصولاً إلى منطقة تسمى الرملة، حيث توجد قرية السرابيط؛ إحدى قرى محافظة جنوب سيناء. يقف شامخًا على أطراف تلك القرية ذلك الجبل الشهير؛ جبل السرابيط الذي يعلو قمته معبد حتحور سيدة الأعالي. اُختير مكان إنشاء معبد حتحور بعناية فائقة، في منطقة لم ينضب معينها من الفيروز، فكان بناء المعبد تعبيرًا من المصري القديم عن شكره وامتنانه لراعية المناجم وسيدة الفيروز حتحور، عسى أن تقبل وأن تعطي المزيد. وقد شيد المعبد في منطقة منبسطة تشبه إلى حد كبير الهضبة، على ارتفاع تجاوز الـ ١١٠٠ متر تقريبًا فوق مستوى سطح البحر أعلى قمة جبل السرابيط، حيث مناجم الفيروز ومعسكر العمال المصريين الواقع في نطاق المعبد.

منذ مطلع القرن السادس عشر جذب المعبد العديد من الهواة والفنانين والباحثين والمهتمين بالحضارة المصرية، منهم من قام برسم أروع اللوحات للمعبد، وبعضهم اهتم بتوثيق النقوش والمناظر المتناثرة في نطاق المعبد، وآخرون اهتموا بالبحث عن الفيروز، وتتبع آثار الفراعنة في استخراج الحجر نصف الكريم. وتعتبر أعمال عالم الآثار الإنجليزي فلندرز بتري داخل المعبد من أهم وأشهر المصادر الكاملة عن المعبد حتى الآن.

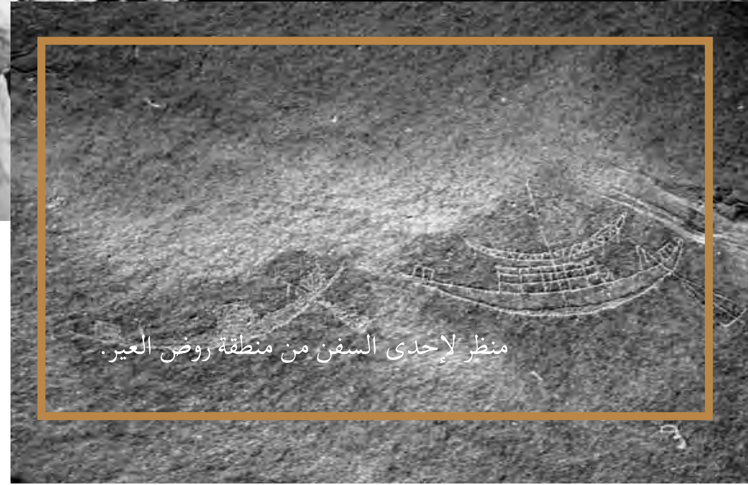


خريطة موضح عليها موقع سرابيط الخادم بجنوب سيناء.

الطرق القديمة المؤدية للمعبد

سلكت بعثات التعدين المصرية المتجهة إلى سيناء عدة طرق منها البرية والبحرية؛ حيث تعددت وسائل الانتقال واستخدمت القوارب والحمير، وكان اختيار الطريق يحكمه نقطة الانطلاق وربما توقيته أيضًا. خلال عصر الدولة القديمة والوسطى والدولة الحديثة كانت البعثات تنطلق من عدة أماكن من وادي النيل، وصولاً إلى منطقة وادي جرف ومنطقة العين السخنة على الساحل الغربي لخليج السويس، وربما موانئ وأماكن أخرى لم يتم الكشف عنها على ساحل خليج السويس. ومن خلال الموقعين السابقين - حيث تم الكشف عن العديد من النقوش الصخرية بالعين السخنة والعديد من المغارات التي كانت تستخدم في حفظ السفن بكلا الموقعين - كانت السفن تُبحر من تلك الموانئ وصولاً إلى شرق خليج السويس في سيناء؛ حيث عُثر على أحد مواقع وصول البعثات في منطقة تسمى سهل المرخَا، ثم تنطلق البعثات برًّا إلى مناطق مناجم الفيروز والنحاس المنتشرة في كلٍ من وادي المغارة، وادي النصب، وادي خريج، وادي أم الثمائم، وأخيرًا منطقة سرابيط الخادم.

منظر عام للمعبد.


منظر لإحدى السفن من منطقة روض العير.

روض العير

بعد أن تصل البعثات إلى أسفل جبل السرابيط تبدأ رحلة الصعود للوصول إلى المعبد، وهي مرحلة شاقة وصعبة تستغرق وقتًا، وتشير النصوص إلى أنه تم استخدام البغال والحمير في نقل المعدات والأفراد خلال تلك المرحلة من الرحلة. روض العير (طريق الحمير – الجمال) هي منطقة مهمة ومتميزة تقع في منتصف الطريق من أسفل جبل السرابيط حتى المعبد، وأطلق عليها البدو ذلك الاسم. تم اكتشاف هذه المنطقة في عام ١٩٣٠م، وهي عبارة عن استراحة، أو مكان يتوارى غالبًا عن حرارة الشمس، ويتميز بظلاله خلال ساعات النهار، تحتضنه صخور مرتفعة، استغلها المصري القديم ليسجل عليها عددًا كبيرًا من النقوش والمناظر التذكارية. وتعتبر مناظر المراكب والحيوانات بالإضافة إلى المنظر الشهير للبلطة، من أشهر المناظر المسجلة في روض العير، التي تعتبر من أهم وأشهر الطرق التي سلكتها البعثات المصرية المتجهة إلى معبد حتحور.

تاريخ إنشاء المعبد

بات من الواضح أنه خلال بداية عصر الدولة الوسطى وبعد أن أثبتت المناجم بسرابيط الخادم كفاءتها من حيث وفرة الفيروز، كان لا بد من تقديم الشكر والعرفان بالجميل لحتحور؛ سيدة الفيروز وحامية المناجم وراعية العمال، فكانت بداية تأسيس معبد لها فوق قمة جبل السرابيط، تحديدًا خلال فترة حكم الأسرة الثانية عشرة الفرعونية وربما قبل ذلك بقليل، ويؤكد ذلك أن أقدم نقش عُثر عليه في منطقة المعبد يؤرخ بعصر كلٍ من أمنمحات الأول وابنه الملك سنوسرت الأول.

كانت تلك بداية تاريخ تأسيس المعبد ووضع أول لبنة في البناء، وتدريجيًّا تغير الشكل الأصلي للمعبد خلال فترة تزيد عن ٨٠٠ عام؛ وذلك بسبب الإضافات المتتالية من الملوك المتعاقبين، التي استمرت تقريبًا حتى نهاية عصر الدولة الحديثة. ويعتبر الملك رمسيس السادس آخر الملوك الذين ذكرتهم نصوص المعبد.

عمارة المعبد

يعتبر معبد حتحور من المعابد الفريدة والمتميزة في مصر الفرعونية، ومن أضخم تلك الآثار الثابتة التي خلفها الفراعنة والمشيدة من الحجر في سيناء، هو أحد أهم معابد الدولة الوسطى الموجودة في مصر، ليس فقط بسبب تصميمه المعماري الفريد،



المدخل الرئيسي للمعبد خلال عصر الدولة الحديثة.

ولكن أيضًا لموقعه المتميز فوق قمة جبل السرابيط، وما يحتويه من لوحات تذكارية تُخلد ذكرى قدوم بعثات التعدين المصرية إلى المنطقة لجلب الفيروز.

شُيد المعبد في الجانب الشمالي الشرقي فوق القمة المسطحة لجبل السرابيط، فوق تلك الهضبة التي اشتهرت بأنها صعبة المرتقى. امتد توسع المعبد في اتجاه الجنوب الغربي إلى أن بلغ طوله الكلي نحو ٨٠ مترًا وأقصى عرض نحو ٤٠ مترًا تقريبًا.

وخلال عصر الدولة الوسطى وتحديدًا في الأسرة الثانية عشرة، تم نحت مقصورة تشبه الكهف كانت بمثابة «قدس الأقداس»، كُرست لعبادة حتحور، وتُرك عمود مربع الشكل في منتصف المقصورة ليحمل السقف، صور عليه مجموعة من النقوش تمثل مناظر تقديم القرابين لحتحور، ثم أضيفت بعد ذلك مقصورة أخرى بجوار مقصورة قدس الأقداس المكرسة لعبادة حتحور خصصت لعبادة سوبد، وذلك خلال عصر الأسرة الثانية عشرة.

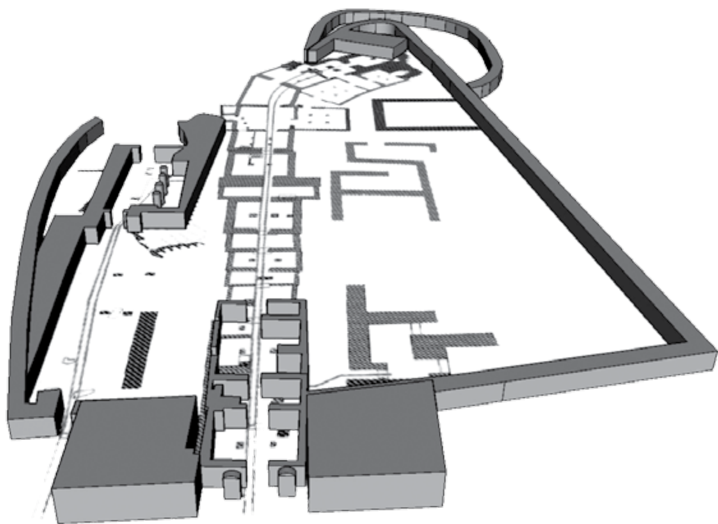
استمرت وتوالت الإضافات على عمارة المعبد خلال عصر الدولة الحديثة، بالإضافة إلى إعادة بناء وترميم ما تهدم ودُمر خلال فترة عصر الانتقال (حكم الهكسوس). ونلاحظ أنه تمت إضافة العديد من الغرف (الصالات) المتتالية في خط مستقيم تأخذ اتجاه شرق – غرب، تمثل كلٌ منها إضافة جديدة لعمارة المعبد خلال حكم ملوك الدولة الحديثة، بعض تلك الصالات كانت تمثل واجهة المعبد خلال فترات تاريخية محددة؛ حيث تم تمييز عدة صروح للمعبد خلال فترات تاريخية متتالية. تم إضافة آخر صالات المعبد خلال فترة حكم الملوك الرعامسة، وتحديدًا خلال حكم الملك رمسيس السادس؛ آخر الملوك الذين ذكرتهم نصوص المعبد.

تميز معبد حتحور بوجود مدخلين، يؤدي كلٌ منهما إلى منطقة قدس الأقداس (كهف – مقصورة حتحور). كان المدخل خلال عصر الدولة الوسطى يقع في جهة الشمال، ويرى بعض العلماء أن المدخل كان عبارة عن ممر طويل محاط بمجموعات زوجية من اللوحات في كلا الجانبين تحدد مسار الزيارة داخل المعبد، وكانت مقصورة الملوك أولى أجزاء المعبد التي يقابلها الزائر في طريقه إلى قدس الأقداس، وهي عبارة عن صالة نُحت جزء منها في الصخر، بها عدد من الأعمدة تحمل السقف، كُرست لعبادة كلٍ من حتحور، وبتاح، وسوبد، وسنفرو الذي تم تقديسه بالمكان، ربما لاعتباره من الآلهة الحامية لمنطقة المناجم.

يقع المدخل الثاني في الغرب، ويؤرخ بعصر الدولة الحديثة؛ حيث كان للمدخل بيلون صرح ضخم يمثل واجهة المعبد الرئيسية، على جانبي الصرح لوحتان لعبتا دور التماثيل الملكية أو المسلات الضخمة التي توجد أمام صروح المعابد الكبرى. وتتوالى الصالات (الغرف) المتتابعة سواء في خط مستقيم أو غرفة وصالات جانبية ملحقة بالمعبد. وفي النهاية، يؤدي كلا المدخلين لصالة مفتوحة، تنتهي إلى صالة أعمدة، ومنها إلى مقصورة قدس الأقداس.

كانت معظم جدران صالات المعبد تحمل نقوشًا ومناظر دينية، تدور في نطاق الصلوات وتقديم القرابين للمعبودات المختلفة وأهمها حتحور، ولكن للأسف لم يتبقَّ أي شيء في وضعه الأصلي، وكانت أرضيات غرف وصالات المعبد عبارة عن بلاطات حجرية يتم فيها تثبيت الأعمدة الحتحورية واللوحات. ومن الواضح أن أغلب الغرف كانت ذات أسقف تحملها أعمدة

مخطط لمعبد حتحور بسرابيط الخادم.





إحدى اللوحات الخاصة بالملك تحتمس الثالث.

تعرف باسم الأعمدة الحتحورية، أو جزء منها كان مغطى كصالات أعمدة.

يمثل معبد حتحور أحد النماذج المعمارية الفريدة في عمارة المعابد المصرية، ليس فقط بسبب أن جزءًا من المعبد أو بدايته تم نحته في الصخر، وأن الجزء الآخر تمت إضافته على التوالي في عصور لاحقة؛ ولكن أيضًا بسبب التوافق مع طبيعة وطبوغرافية المكان؛ حيث أدى ضيق المساحة التي شُيد عليها المعبد وطبوغرافية المكان الصعبة إلى حدوث تحول وانكسار في محور بناء المعبد، وربما إن تم بناؤه في استقامة واحدة لما وصل إلى شكله الحالي، ولكن التحول والانكسار في المحور حدث لتفادي مواجهة حتمية مع حافة الهضبة.

لوحات المعبد

أُشتهر معبد حتحور بوجود نماذج فريدة من اللوحات ذات القمة المقوسة، تحتوي كلٌ منها على نقوش غائرة ومناظر متفردة، تميز بها معبد سرابيط الخادم دون غيره من المعابد والمناطق الأثرية في مصر. تنتشر تلك اللوحات في المعبد والمنطقة المحيطة به والطريق المؤدي إليه في نطاق يبلغ نحو أكثر من ٥٠٠ متر مربع؛ حيث نحتت اللوحات من الحجر الرملي المحلي وتفاوتت في الطول والعرض، بعض منها يتخطى طوله مترين. وتحمل أغلب اللوحات نقوشًا ومناظر نفذت بشكل غائر، وتكون غالبًا على الوجه والظهر، وفي بعض الأحيان على الوجه والظهر والجوانب، ونادرًا ما يكون النقش على الوجه فقط. وتحمل بعض اللوحات مناظر ملكية، وأخرى مناظر أفراد، تدور حول تقديم القرابين لحتحور وما يصاحبها من نصوص نذرية، بالإضافة إلى نصوص أخرى متعلقة بتخليد ذكرى قدوم البعثات إلى المنطقة، وعدد طاقم البعثة ووظائفهم وألقاب رؤساء البعثات.

ومن أشهر المناظر المصورة على اللوحات داخل معبد سرابيط الخادم خلال عصر الدولة الوسطى؛ منظر لشخص أسيوي اسمه «خبدد»، صور وهو ممتط حماره الذي يسحبه شخص آخر يقف أمام الحمار، وصور خلف الحمار شخص ثالث يقوم بضربه ليستحثه على السير، ممسكًا في يده إناء. وتشير النصوص المصاحبة للمنظر إلى أنه ابن خبدد الملقب بخبي.

الأعمدة الحتحورية

يتميز معبد سرابيط الخادم بوجود عدد من الأعمدة الحتحورية، وهي أعمدة نحتت من الحجر الرملي المحلي مربعة البدن، ذات تيجان تأخذ شكل رأس حتحور (وجه سيدة وأذن البقرة والشعر الملفوف)، ويتميز كل عمود بوجود وجهين حتحوريين. تم الكشف عن الأعمدة الحتحورية داخل صالات المعبد؛ حيث كانت تُثبت

في تجاويف حُفرت في أرضية الغرف، وكانت تقوم بدور معماري مهم، وهو رفع بلاطات حجرات وصالات المعبد المكونة للسقف.


أحد الأعمدة الحتحورية الموجودة بالمعبد.


العمود الحتحوري المعروف باسم عمود موشى ديان.

ومن اللافت للنظر أنه حدث تطور في شكل الأعمدة الحتحورية داخل معبد سرابيط خلال العصور المتتالية.

ومن أشهر الأعمدة الحتحورية بالمعبد عمود موشى ديان، ذلك الجنرال الإسرائيلي الذي زار معبد حتحور خلال عام ١٩٥٦م، وقام بالاستيلاء على أحد أكمل وأجمل الأعمدة الحتحورية بالمعبد، وبعد عودة سيناء الحبيبة لحضن الوطن، اضطر الجنرال المهووس بالآثار المصرية إلى إعادة ما اغتصبه إلى المعبد، وظل العمود في مكانه الذي تم إنزاله فيه بواسطة الهيلوكوبتر إلى الآن خارج المعبد.

النقوش السينائية

خلال أعمال البحث والتنقيب في منطقة المعبد وما حولها من مغارات ومناجم الفيروز، تمكن عدد من علماء الآثار من الكشف عن نقوش متميزة ومختلفة عن الخطوط المصرية القديمة، عرفت النقوش المكتشفة بالكتابات أو النقوش السينائية لارتباطها بسيناء، وتحديدًا منطقة سرابيط الخادم، منها ما كان محفورًا على صخور مناجم الفيروز، ومنها ما كان مكتوبًا على بعض التماثيل المكتشفة داخل المعبد. وتعد تلك النقوش بمثابة أبجدية مبكرة مبتكرة خاصة بالبدو المصريين المحليين القاطنين بالمكان، الذين شاهدوا وتعلموا وعرفوا الخط الهيروغليفي المحفور على اللوحات في معبد حتحور بسرابيط الخادم، وعرفوا لغات وخطوط أخرى من خلال اختلاطهم بسكان المناطق المجاورة لمصر، فكوَّنوا ثقافة مختلطة خاصة بهم، نتج عنها هذا المنتج الحضاري الثقافي المتميز المعروف باسم النقوش السينائية، الذي عبروا من خلاله عن أنفسهم وثقافتهم وفكرهم، في شكل نصوص تذكارية ودينية قصيرة.

مناجم الفيروز

تُعتبر سيناء من المصادر المهمة والأولية في استخراج الفيروز؛ حيث كان أقرب بديل متوفر في إيران. بدأ الفيروز السيناوي في الظهور بمصر منذ بداية عصر نقادة، واستمر خلال عصر الدولة القديمة والوسطى والحديثة؛ حيث كانت منطقة جنوب سيناء مقصدًا لكثير من بعثات التعدين، وكان خلف الهدف من البحث عن الفيروز العديد من الأسباب والدوافع لعل أهمها الدافع الديني، بالإضافة إلى الدافع الجمالي. والفيروز (مفكات) ذلك الحجر نصف الكريم الذي حمل لونه الأزرق المائل للخضرة معاني خاصة، كونه مزيجًا من لون السماء ولون الماء الذي يميل إلى الخُضرة، لونه غير ثابت، ويتأثر بالشمس ويتغير، ولذلك اهتم المصري القديم بتوقيت بدء عمليات التعدين؛ حيث تركز العمل



خلال فصل الشتاء. وتؤكد النصوص أن الطقس البارد مكن العمال من العثور على الفيروز بسهولة، وذكرت نصوص المعبد أن العمال كانوا مهتمين بالوجود والنوم حول منطقة المعبد؛ حتى ينعموا برؤية من حتحور ترشدهم فيها عن أماكن الفيروز الجيد.

عثر على الفيروز في العديد من المناطق بجنوب سيناء في كلٍ من سرابيط الخادم ووادي المغارة ووادي أم ثمائم، وتركزت المناجم والمغارات في منطقة سرابيط الخادم في نطاق دائري في محيط ١,٢ كيلومتر تقريبًا إلى الجنوب الغربي من معبد حتحور. تأخذ مناجم الفيروز عدة أشكال منها: أنفاق وآبار عمودية ومناجم كبيرة، تتكون المناجم ومغارات الفيروز الكبيرة في الغالب من عدد من الصالات، شُكل في منتصفها عدد من الأعمدة من نفس الحجر، تركها العمال لتحمل أسقف تلك المناجم والمغارات. تحتوي معظم مغارات الفيروز على نصوص ومناظر على يمين أو يسار أو في نطاق مدخل المنجم، تؤرخ تلك النصوص لتوقيت فتح المنجم.

بعثات التعدين

أُرسلت البعثات إلى سيناء منذ بداية عصر الأسرات المصرية حتى نهاية عصر الدولة الحديثة؛ حيث زاد اهتمام الفراعنة بالفيروز والنحاس، وربما يُعزى ذلك إلى توسع الإمبراطورية المصرية، الأمر الذي كان يستدعي وجود كميات كبيرة لتغطية احتياجات الدولة في تلك الفترة، التي تشمل الحروب والتجارة المتبادلة والانفتاح الاقتصادي مع دول متعددة من دول حوض البحر المتوسط والدول الآسيوية والإفريقية، ولكن في فترة وجود الأزمات وعصور الانتقال تتوقف بعثات التعدين.

إحدى مغارات مناجم الفيروز.

تشير النصوص والمصادر التاريخية إلى أنه كان يرأس البعثات المصرية إلى سيناء موظف كبير من موظفي الخزانة أو أحد القادة العسكريين. وضمت البعثات ضمن طاقمها عددًا كبيرًا ومتنوعًا من المهن والحرف التي كان لها دور مهم وفعال في أعمال التعدين، منها: النحاتون، والصيادون، والبحارة، والجنود، والفنانون، بالإضافة إلى الإداريين والكتبة. وقد ذكرت النصوص أن أقصى عدد لأفراد البعثة سُجِّل خلال عصر الدولة الوسطى بلغ نحو ٧٣٤ شخصًا. وتركت لنا بعثات التعدين الكثير من النقوش التذكارية سواء على صخور الجبال المحيطة بالمناجم أو الطرق المؤدية إليها أو على اللوحات، وتعد هذه النقوش بما تحمله من معلومات بمثابة دليل قاطع على الانتشار والوجود المصري في سيناء.

منذ وطأة أقدام الرحالة وعلماء الآثار والمهتمين بتاريخ مصر الفرعوني منطقة سرابيط الخادم وتحديدًا معبد حتحور، بدأ العديد من العناصر المعمارية واللقى الأثرية المنتشرة في المعبد بالاختفاء شيئًا فشيئًا، وتبع ذلك ظهور أعداد كبيرة من تلك الآثار في العديد من متاحف العالم، ربما في أكثر من ٢٠ متحفًا حول العالم. وما أشبه اليوم بالبارحة، فما زال المعبد يعاني من عدم وجود خطة طموحة وإرادة قوية لإعادته إلى الحياة مرة أخرى، ورغم ما يعانيه، فإنه يعد قبلة السياحة بجنوب سيناء ومقصد الباحثين عن الجمال؛ وذلك بسبب سحره وتفرده؛ فهو خير دليل على عبقرية المصري القديم الذي عَلِم وعَرف قيمة ومعنى عبقرية المكان.



ثلاثون عامًا من الحفائر في المدخل الشرقي لمصر

حفائر سيناء.. واكتشاف التاريخ المصري العسكري

الدكتور محمد عبد المقصود







لقد بدأت عملية الكشف عن آثار المدخل الشرقي لمصر ودراسة إقليم شرق الدلتا وقناة السويس خلال أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، بالتزامن مع مشروع حفر قناة السويس الأول، وبتكليف من شركة قناة السويس العالمية لبعثة آثار فرنسية برئاسة الأثري الفرنسي جان كليرا. وجرى التنقيب بطول مسار قناة السويس مع إجراء الحفائر في العديد من مواقع آثار شمال سيناء بالقنطرة شرق، وتل أبي صيفي، وتل الحير، وبلوزيوم (تل الفرما)، وقصرويت، والشيخ زويد. وسجلت هذه الأعمال بداية اكتشافات مهمة.

كانت المحاولة الأولى للكشف عن معالم طريق حورس القديم بين مصر وفلسطين. وعلى هذا الأساس تم إنشاء متحف آثار الإسماعيلية كأول متحف إقليمي لعرض الآثار المكتشفة وقت حفر قناة السويس. وكان للظروف والأحداث السياسية والعمليات العسكرية التي مرت بها سيناء لعدة حروب بين الجيوش العربية وإسرائيل، أثر كبير في توقف حفائر سيناء. وتعرضت آثار المدخل الشرقي لمصر بعد احتلال سيناء ١٩٦٧م لسنوات من التنقيب غير الشرعي للبعثات الإسرائيلية، التي قامت بالحفائر تحت إشراف وزارة الدفاع الإسرائيلية. وكانت حرب أكتوبر١٩٧٣م نقطة فاصلة في تاريخ الكشف الأثري بسيناء. وبعودة سيناء للسيادة المصرية واستعادة آثار سيناء من إسرائيل عام ١٩٩٣/١٩٩٤م، كان لا بد من القيام بمشروع حفائر مصرية بسيناء لتعويض ما فات.

وكانت منطقة آثار بلوزيوم موقعًا مهمًّا لأولى الحفائر المصرية في عام ١٩٨٤م. وقد تعرض الموقع للتدمير من القوات الإسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧م واحتلال سيناء؛ حيث استخدم المكان كموقع عسكري في مواجهة مدينة بورسعيد، وتم تدمير جزء كبير من المدينة على مساحة ٥٠٠ × ٥٠٠ متر بعمق خمسة أمتار؛ مما نتج عنه تدمير مبانٍ أثرية مهمة، أهمها المسرح الروماني ببلوزيوم، وكانت بداية اكتشاف قلاع المدخل الشرقي لمصر. وتوالت الاكتشافات من خلال بعثات مختلفة إلى مواقع آثار سيناء في المنطقة المحصورة بين القنطرة شرق ومنطقة بالوظة على بعد ٢٥ كيلومترًا شرق قناة السويس، والمعروفة بسهل الطينة. وكان اكتشاف المدخل الشرقي لمصر بمنطقة تل حبوة (٣ كيلومترات شرق قناة السويس) من أكبر الاكتشافات؛ حيث عثرت القوات المسلحة المصرية وقت عبور قناة السويس ١٩٧٣م على موقع أثري شرق قناة السويس. وتجلَّت عبقرية القائد المصري الذي عبر القناة في السادس من أكتوبر ١٩٧٣م في شمال القنطرة شرق حين اختار هذا الموقع العسكري على شرق القناة، وكان الموقع هو ذاته تل حبوة بداية مصر الشرقية ورأس طريق حورس المعروف باسم قلعة ثارو، وهو المنقوش على جدران معبد الكرنك بالأقصر، مسجلاً رحلة عودة الملك سيتي الأول على الجدار الشمالي لبهو الأساطين بالكرنك، وموضحًا موقع ثارو وضفتي الفرع البلوزي القديم للنيل. وتظهر بالمنظر إحدى عشرة قلعة وتسع آبار للمياه على طول الطريق التي أقيمت في الأساس؛ لتزويد الجيوش بالمؤن والعتاد والمياه أثناء الحملات العسكرية خلال عصر الإمبراطورية بالدولة الحديثة. وهذا يوضح أهمية مدينة ثارو كنقطة لتجمع القوات المصرية وانطلاقها ناحية الشرق. ومن ثارو انطلقت القوات المصرية في عصر الأسرة الثامنة عشرة بقيادة الملك تحتمس الثالث لمعركة مجدو، ومعركة قادش في عصر الأسرة التاسعة عشرة بقيادة الملك رمسيس الثاني. وكشفت الحفائر بسيناء عن بانوراما كاملة توضح تطور العمارة العسكرية وتاريخ مصر العسكري.

وقد أثبتت الحفائر بشمال سيناء واكتشاف بوابة مصر الشرقية صدق ما رسمه الفنان المصري من مناظر على واجهات المعابد من تاريخ مصر العسكري. ومن خلال حفائر المدخل الشرقي لمصر أيضًا تم الكشف عن عدد من القلاع تعود للأسرة السادسة والعشرين الصاوية شرق وغرب قناة السويس، وذلك في عدة مواقع مثل تل الحير، وتل الكدوة، وتل حبوة، وتل دفنة الذي ورد ذكره في كتابات الرحالة الإغريقي هيرودت، وذلك حين ذكر أن الملك بسماتيك الأول من الأسرة السادسة والعشرين قام بتشييد قلعة عظيمة. وفي عهد الملك بسماتيك الأول، وضعت حامية من الحاميات في مدينة إلفنتين لصد أي هجوم من الجنوب، وحامية ثانية في منطقة دفنة البلوزية لصد هجوم الآسيويين، وحامية ثالثة في ماريا لصد هجوم الليبيين. وكشفت الحفائر المصرية عن قرية محصنة وجزء من مسار الفرع البلوزي القديم للنيل، وموقع ذي نشاط صناعي لتصنيع الأسلحة.

تل حبوة (١)

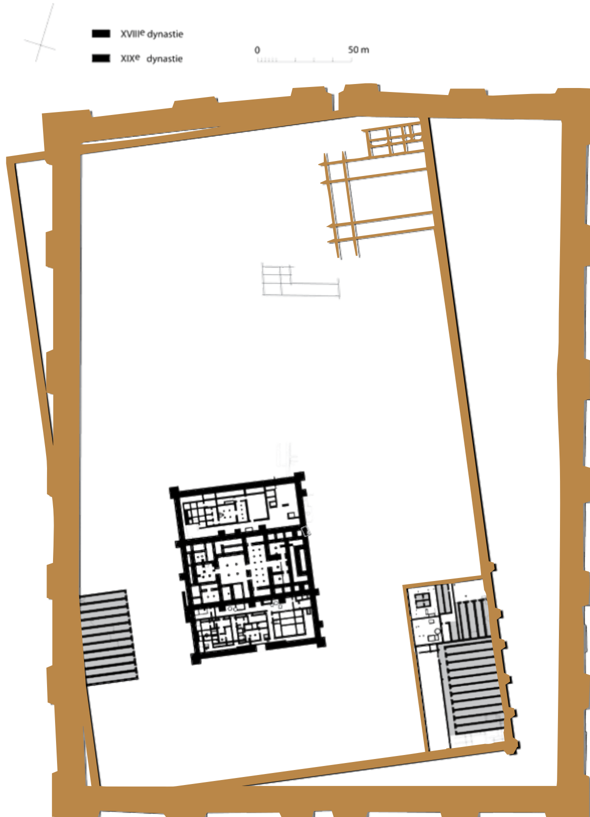
يقع على مسافة ٣ كيلومترات شرق قناة السويس إلى الشمال الشرقي من مدينة القنطرة شرق، وقد ورد ذكر الموقع للمرة الأولى في المقال الشهير للعالم الإنجليزي ألان جاردنر في دراسته التحليلية لطريق حورس الحربي القديم. وقد قام بالكشف عن الموقع بعثة هيئة الآثار المصرية بعد عودة سيناء عام ١٩٨١م، وقد أسفرت أعمال الحفائر المصرية بالموقع عن الكشف عن قلاع عسكرية، منها قلعة مستطيلة الشكل من عهد الأسرة الثامنة عشرة تبلغ نحو ٦٠٠ × ٣٠٠ متر، تعتبر مدخل مصر الشرقي، وتقع على رأس طريق حورس تجاه فلسطين. كما تم الكشف بداخل القلعة عن مدينة متكاملة تحتوي على العديد من المخازن المركزية وصوامع الغلال وأفران الخبز ومساكن وقصور للملوك، بالإضافة إلى معبدين. وقد ازدهرت المدينة خلال عصر الدولة الحديثة واستمرت حتى العصر المتأخر.



صورة جوية للجزء الجنوبي من موقع تل حبوة (١).

تل حبوة (٢)

يقع جنوب شرق تل حبوة (١) بنحو٧٥٠ مترًا، وكان يفصل بينهما في العصور الفرعونية فرع النيل البلوزي الذي كان يخترق المنطقة وصولاً إلى مصبه بمدينة بلوزيوم (تل الفرما) على البحر المتوسط. وقد كشفت بعثة المجلس الأعلى للآثار عن قلعة عسكرية تبلغ نحو ٦٠٠ × ٢٥٠ مترًا، وبداخلها كُشف عن مبنى ملكي فخم، يتكون من قصور ملكية ترجع لعصر الملك تحتمس الثالث والملك رمسيس الثاني، بالإضافة إلى سلسلة من المخازن الملكية التي كانت تُختم فيها البضائع والمنتجات التي تُصدَّر لباقي أنحاء البلاد. وتم الكشف عن قلعة أخرى، أمكن تحديد ١٥٠ مترًا من الضلع الشرقي منها، وهي مبنية من الطوب اللبن. ويشكل كلٌ من موقعي حبوة (١) وحبوة (٢) منطقة ثارو القديمة التي صورها الفنان المصري القديم على النقش الشهير الخاص بالملك سيتي الأول على الجدار الشمالي الخارجي لبهو الأعمدة بمعابد الكرنك، وهي المنطقة التي كانت تمثل مدخل مصر الشرقي. وقد استطاع الملك أحمس الأول - خلال العصور الفرعونية - من حصار الهكسوس قبل حبوة (ثارو) لقطع الإمدادات عن أفاريس؛ عاصمة الهكسوس بالشرقية. كما يعتبر الموقع نقطة انطلاق الجيوش المصرية إلى آسيا خلال عصر الفتوحات العسكرية.



تخطيط تل حبوة (٢).

لوحة الملك رمسيس الأول أمام المعبود ست؛ سيد مدينة أفاريس، من تل حبوة (٢).



منظر جوي لموقع تل حبوة (٢).

تل البرج

بعد طرد الهكسوس من مصر وبداية من الأسرة الثامنة عشرة، تم بناء عدة حصون دفاعية بمنطقة طريق حورس الحربي، التي تمثل استراحات للجند ومراكز تموين الجيوش المنطلقة إلى آسيا؛ وذلك لحماية حدود مصر الشرقية. وكان موقع تل البرج أحد هذه التحصينات العسكرية.

يقع تل البرج على مسافة ٨ كيلومترات شرق قناة السويس وبنحو ٥ كيلومترات إلى الجنوب الشرقي من موقع تل حبوة (ثارو)، ومن خلال التعاون بين المجلس الأعلى للآثار وجامعة ترنتي الأمريكية تم الكشف عن موقع تل البرج، وفيه اكتشفت قلعتان، شيدتهما الأسرتان الثامنة عشرة والتاسعة عشرة من عصر الدولة الحديثة. كما عُثر بالموقع عن اسم ثارو منقوشًا على عدة أكتاف لأبواب من الحجر الجيري، المعاد استخدامه في أساسات أحد الخنادق المكتشفة بالموقع من عصر الأسرة التاسعة عشرة.

القلعة الأولى: تعود – على الأرجح – إلى عصر الملك تحتمس الثالث حتى عصر العمارنة، وتبلغ مساحتها ٧٠ × ١٦٠ مترًا.

القلعة الثانية: شيدت على أنقاض القلعة الأولى، تعود هذه القلعة إلى أواخر الأسرة الثامنة عشرة حتى الأسرة العشرين. وتبلغ مساحتها ٧٠ × ٧٠ مترًا، وقد تم استخدام طراز معماري فريد من العمارة العسكرية في هذا الموقع؛ حيث تم حفر خندق يحيط بالقلعة الأولى، واستخدم الطوب الأحمر (نحو تسعة مداميك) في أساس هذا الخندق الذي يبلغ عمقه ٥,٣ أمتار وعرضه ٨ أمتار، وتم ردم الجزء الجنوبي من هذا الخندق لبناء القلعة الثانية. وقد كانت الأجزاء المعمارية المكونة لهذا الجزء من الخندق عبارة عن أكتاف لأبواب منقوش عليها بالخط الهيروغليفي نقش غائر يذكر اسم مدينة ثارو.



كتف باب منقوش علية ثارو.



سيف من البرونز عثر عليه في أنقاض قلعة تل البرج.

خندق حول أساسات القلعة التي ترجع إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة.



كتف باب منقوش عليه ثارو.



مجموعة من الفخار المحلي والمستورد من تل البرج.



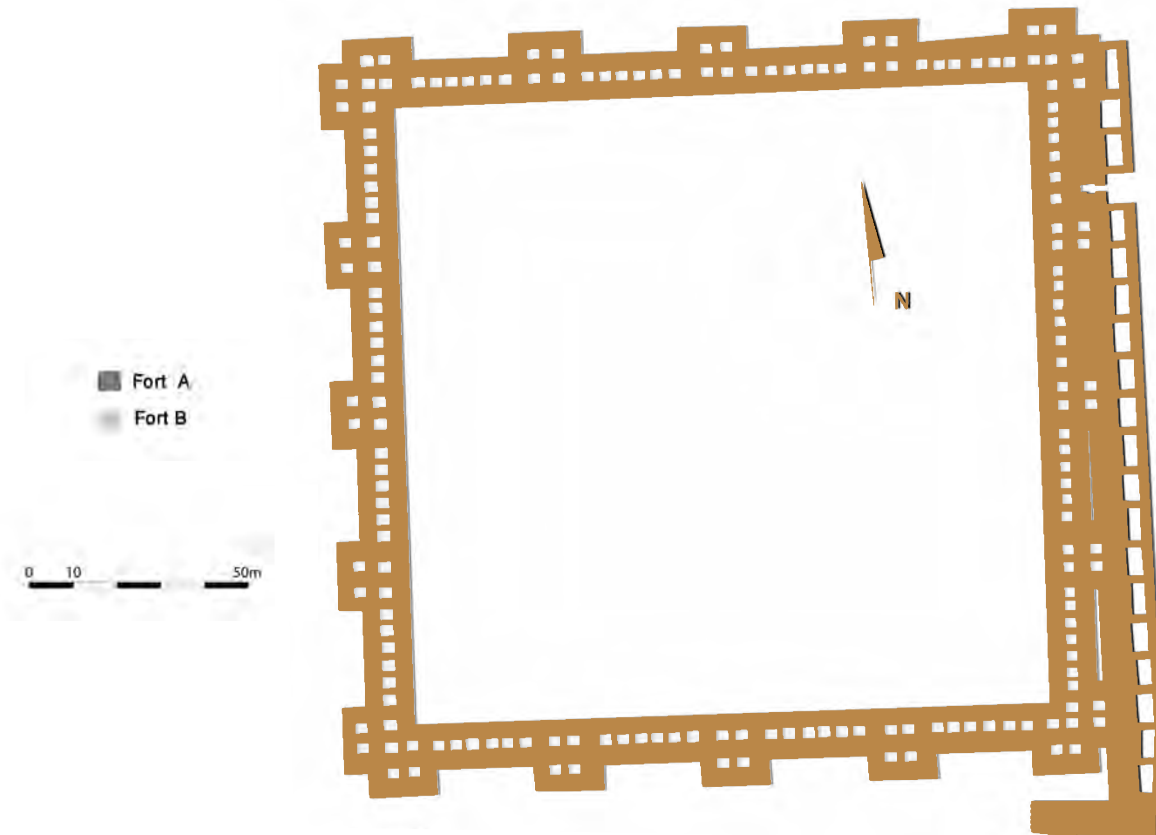
السور الشرقي لقلعة تل الكدوة.

التل الأبيض

يقع التل الأبيض ضمن نطاق قرية جلبانة على بعد نحو ١٥ كيلومترًا شرق قناة السويس وإلى الشرق من مدينة القنطرة شرق. وقد قام بأعمال الحفائر به البعثة المصرية الفرنسية المشتركة، التي استطاعت تحديد الموقع على طريق حورس باعتباره محطة هامة. ويعد الموقع مقرًّا ملكيًّا محصنًا ومشيدًا من الطوب اللبن، ويرجع لعصر الأسرة التاسعة عشرة من عصر الملك سيتي الأول.

تل الكدوة

يقع على مسافة ١٦ كيلومترًا إلى الشمال الشرقي من مدينة القنطرة شرق، ويعتبر من أهم المواقع الأثرية التي تؤرخ لعصر الأسرة السادسة والعشرين (العصر الصاوي). وقد كشفت البعثات الأثرية الأجنبية عن قلعتين مشيدتين من الطوب اللبن ترجع إلى العصر الصاوي، وتبلغ مساحة كلٍّ منهما ٢٠٠ × ٢٠٠ متر تقريبًا. وقد شيدت القلعة الثانية على أنقاض القلعة الأولى بعد الانهيار والتدمير التام الذي لحق بها. ويقع مدخل القلعة في الجانب الشمالي الشرقي، ويحيط بها من جهة الجنوب خندق لتأمينها من هجمات الأعداء. وقد أثبتت الحفائر الأثرية بالمكان أن قلعة تل الكدوة كانت عقبة قوية ونقطة حصينة في مواجهة الغزو الفارسي لمصر، الذي تسبب في تدمير القلعة وإحراقها.



مخطط لقلعة تل الكدوة.





تل المسخوطة

يقع تل المسخوطة في أقصى الشرق من وادي الطميلات على بعد ١٥ كيلومترًا غرب الإسماعيلية، ويشرف على المدخل الشرقي لمصر، ويمثل مدينة بر آتوم (بيت آتوم) عاصمة الإقليم الثامن من أقاليم الوجه البحري. وأسفرت الحفائر بالتل عن الكشف عن مدينة محصنة من الطوب اللبن ومنطقة سكنية.

كما كشفت بعثة وزارة الآثار بتل المسخوطة عن مقبرة من عصر الأسرة التاسعة عشرة، مبنية من الطوب اللبن ذات سقف جمالوني من الحجر، وقد تم العثور داخل المقبرة على تابوت ضخم من الحجر الجيري لصاحب المقبرة واسمه قن آمون، والتابوت المكتشف من الحجر الجيري منقوش عليه من الداخل والخارج. كما ورد على جدران المقبرة اسم زوجة صاحب إيزيس ووظيفتها؛ حيث كانت مغنية للإله أتوم. وقد نُقش على المقبرة بالحَفْر الغائر مناظر جنائزية مختلفة أهمها منظر محاكمة الموتى، الفصل الخامس والعشرين بعد المائة من كتاب الموتى، ومنظر النائحات، ومنظر البقرة حتحور تخرج من أحراش الدلتا، بالإضافة إلى ألقاب المتوفى والوظائف التي تقلدها؛ حيث كان له دور مهم في الدولة، فقد كان المسئول عن السجلات الملكية.

كما تم الكشف بالموقع أثناء عملية حفر قناة السويس عن عدة تماثيل ولوحات حجرية منقوشة، وتماثيل على هيئة أبي الهول للملك رمسيس الثاني، وهي معروضة بحديقة متحف الإسماعيلية حاليًّا.

منظر من مقبرة كاتب السجلات الملكية قن آمون من عصر الأسرة التاسعة عشرة.

مقبرة كاتب السجلات الملكية قن آمون من عصر الأسرة التاسعة عشرة.





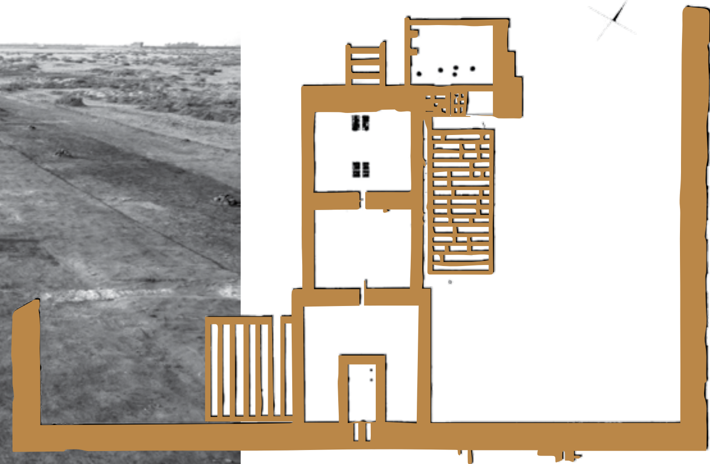
حفائر البعثة المصرية بتل المسخوطة بمنطقة المقابر، والتي ترجع إلى العصر اليوناني الروماني.

تل دفنة

يقع تل دفنة على بعد ٩ كيلومترات تقريبًا إلى الغرب من قناة السويس، وعلى الضفة الجنوبية لفرع النيل البلوزي المندثر وبداية طريق حورس. وكان يمثل أكبر المدن المشيدة على الحدود المصرية الشرقية خلال الأسرة السادسة والعشرين (العصر الصاوي). وأكدت بعثة الحفائر المصرية أن التل كان يمثل مدينة دفنى (أدفينا) القديمة. وتم الكشف عن أسوار المدينة القديمة التي تبلغ ٦٥٠ × ٤٠٠ متر، وقد شيدت من الطوب اللبن، ويقع مدخلها في الجنوب. وكشفت البعثة المصرية في عامي ٢٠٠٩م و٢٠١٠م في تل دفنة عن أكبر معبد شيد في الدلتا من الطوب اللبن بلغت مساحته ١٨٥ × ٧٥ مترًا، يحيط به من الشرق والغرب عدد كبير من المخازن مستطيلة الشكل. وتم الكشف عن قصر ربما كان مخصصًا للملك بسماتيك الأول. وإلى الجنوب من التل تم الكشف عن لوحة من الحجر الرملي للملك أبريس (من الأسرة السادسة والعشرين) يشير فيها إلى قيامه على رأس حملة عسكرية خارج مصر عبر سيناء.



لوحة الملك أبريس من الأسرة السادسة والعشرين.



مخطط لقلعة تل دفنة، ويظهر المعبد أمام البوابة، وعلى الجانبين مخازن ملكية.



المنطقة الصناعية لاستخلاص النحاس وتصنيع الأسلحة والأدوات المعدنية.

تل أبي صيفي (قلعة سيلا) الرومانية

يقع على مسافة نحو كيلومترين شرق قناة السويس إلى الجنوب من مدينة القنطرة شرق، وهو أحد المواقع الإستراتيجية لتأمين مدخل مصر الشرقي خلال العصر اليوناني الروماني. وقد تعرض التل في وقتنا الحاضر لكثير من التدمير نتيجة استخدامه كنقطة عسكرية في حرب ١٩٦٧م. وقد أجرت الحفائر بالتل بعثة الآثار البريطانية برئاسة جريفت عام ١٨٨٦م، وبعثة الآثار الفرنسية برئاسة جان كليدا من ١٩١٠م إلى ١٩١٤م. بينما كشفت بعثة وزارة الآثار المصرية منذ عام ١٩٣٧م عن تحصين عسكري متمثل في قلعتين؛ إحداهما ترجع إلى العصر الروماني، والأخرى ترجع إلى العصر البطلمي، وأعيد استخدامها في العصر الروماني. كما تم الكشف عن معبد الإله حورس عام ١٩٩٧م وعن ميناء من الحجارة يقع في الجزء الجنوبي الغربي من التل، عبارة عن رصيف من الأحجار الجيرية استخدم كميناء للمدينة؛ نظرًا لوقوعها على بحيرة قديمة كانت مرتبطة ببحيرة البلاح. وفي عام ٢٠١٢م، تم الكشف عن منطقة صناعية للفخار والبرونز. بالإضافة إلى الكشف عن عدد كبير من القطع الأثرية المؤرخة بالعصر اليوناني الروماني.

القلعة الرومانية: هي قلعة مستطيلة الشكل، ومشيدة من الطوب اللبن، وتشغل مساحة ١٦٠ × ١٠٢ متر، وأسوار القلعة مدعمة بثلاثة عشر برجًا، عبارة عن ٤ أبراج مستديرة تمثل أبراج الأركان، و٩ أبراج أنصاف دائرية تتخلل تلك الأسوار، ويقع المدخل إلى الشمال.

القلعة البطلمية: تقع خارج القلعة الرومانية مباشرة، ومبنية من الطوب اللبن، وهي مستطيلة الشكل، مساحتها ١٧٥ × ٢٠٠ متر، وتتكون من بوابة رئيسية شرقية، يحدها برج مراقبة مستطيل الشكل.

المدخل الشرقي للقلعة.



قالب صب لإحدى التمائم.



لوحة تعليمية.

برج الركن للقلعة الرومانية، أقيم على أنقاض القلعة البطلمية.

طريق استخدام المعدات الثقيلة.

تل الحير

يقع على مسافة ١٦ كيلومترًا شرق قناة السويس، ويقع إلى الشمال الشرقي من قرية جلبانة، ويرجع اكتشاف التل إلى العالم جان كليدا في بداية القرن التاسع عشر أثناء قيامه بالحفائر لصالح شرق قناة السويس العالمية.

ورد ذكر تل الحير كأحد النقاط العسكرية على طريق حورس، واعتقد عالم المصريات جاردنر أنها قلعة مجدول المعروفة بالقلعة الثالثة من قلاع طريق حورس. وفي مواسم العمل السابقة، تم تحديد ثلاث قلاع حربية، ترجع الأقدم منها إلى العصر الفارسي، واستمرت البعثة المصرية الفرنسية المشتركة في الحفر منذ ربع قرن بالموقع، وأسفر ذلك عن عدة اكتشافات هامة.

القلعة الفارسية: هي أقدم المباني في التل، وترجع إلى نهاية القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد، شيدت على مرتفع رملي، وأخذت شكلاً مربعًا، وبلغت مساحتها ١٢٥ × ١٢٥ مترًا. وقد شيدت الأسوار من الطوب اللبن الأسطواني، وهو النوع الذي شيد به العديد من المباني الفارسية في الموقع، ويعد النموذج الوحيد في مصر لهذه المباني. وكشف في الزاوية الجنوبية الشرقية عن مباني سكنية، بالإضافة إلى معبد في الزاوية الشمالية الشرقية. وقد حُوِّل المبنى في القرن الرابع إلى قلعة أوسع قليلاً؛ حيث بلغ طول ضلعها ١٤٠ مترًا، وكشف عن جبانة تلك المدينة إلى الشرق والجنوب من التل. وكان الهدف من هذه القلعة هو حماية وتنظيم الطرق بين مصر وبلاد فارس وحماية الحدود الشمالية الشرقية لمصر.

القلعة البطلمية: شيدت على أنقاض مبانٍ من العصر الفارسي، وقد أخذت شكلاً مربعًا، إلا أن أجزاء كبيرة من السور الخارجي لها تقع تحت سور القلعة الرومانية. كما أن جزءًا من القلعة يشغله حاليًّا أجزاء من المباني الفارسية، غير أن أبرز تلك العناصر المعمارية من العصر البطلمي هو البرج الدائري وبقايا معبد بلغت مساحته ٢٠ × ٢٥ مترًا.

القلعة الرومانية: أقيمت القلعة الرومانية على أنقاض عدة قلاع (فارسية وبطلمية)، تكونت خلال سبعة قرون على ارتفاع ٥٠,٥ مترًا من مركز التل؛ حيث تأخذ القلعة الرومانية شكلاً غير متوازن يبلغ طول ضلعه ٩٠ مترًا، وهو يتماشى إلى حد كبير مع سور القلعة البطلمية، والأسوار الخارجية للقلعة مدعمة بأبراج مربعة في الأركان الأربعة - ما زال إحداها قائمًا في الشمال الغربي - وأبراج داخلية في الوسط، وكذلك مدعمة بأبنية دائرية مخصصة لسكن الجنود. والقلعة أو المعسكر الروماني له باب محوري في الشرق وباب آخر سري في الناحية الشمالية الشرقية. وقد استخدم الموقع أثناء الاحتلال الإسرائيلي لسيناء كقاعدة عسكرية؛ الأمر الذي أدى إلى تدمير كثير من ملامح القلعة عن



رأس إحدى المعبودات الإغريقية.



فخار مستورد.



مخطط لقلاع تل الحير.

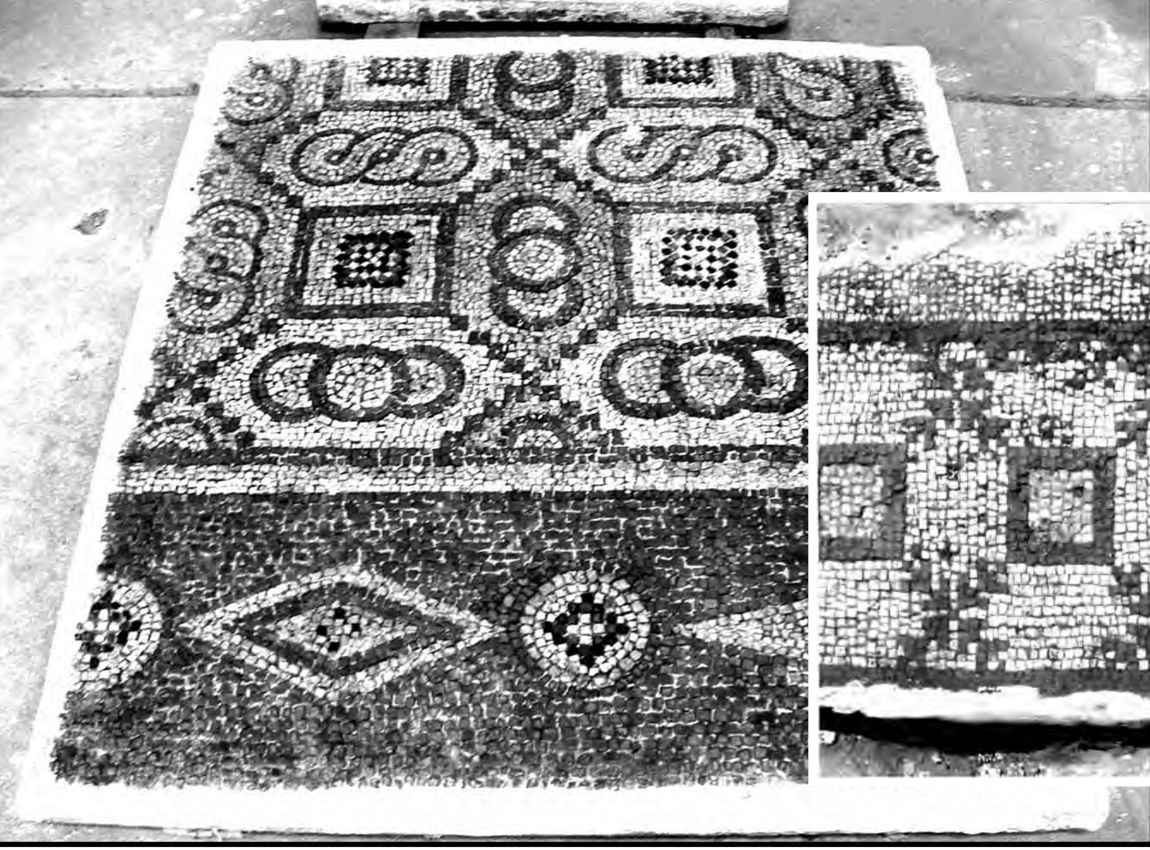
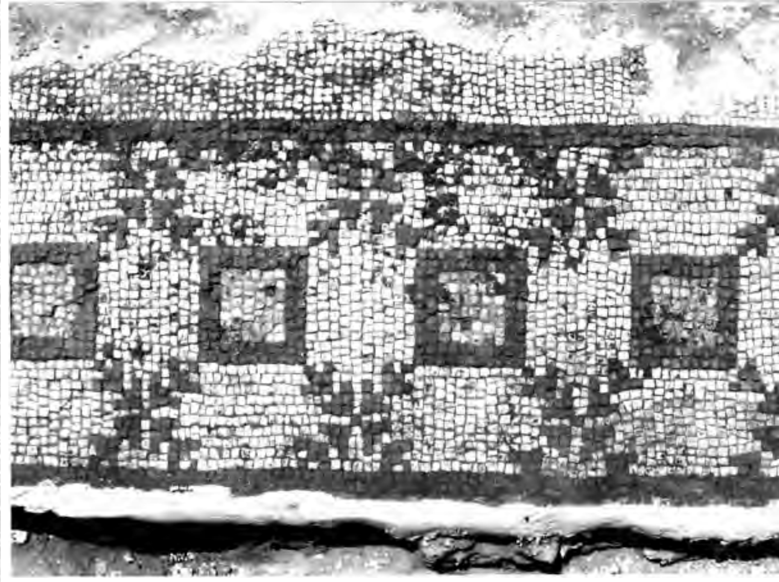
تل الحير.


الفرما.

مدينة الفرما (بلوزيوم)

تقع مدينة الفرما (بلوزيوم) في الجزء الشمالي الغربي من سيناء على مسافة ٢٥ كيلومترًا شرق قناة السويس على طريق القنطرة العريش الدولي. وبلوزيوم هو الاسم الذي عرفت به المدينة في العصر اليوناني الروماني نسبة إلى الفرع البلوزي للنيل الذي كان يصب عندها في البحر. وقد ذكر سترابون أن أحد فروع النيل القديمة (البلوزي) كان يمر بجوار مدينة بلوزيوم. وقد كانت المدينة عامرة بالحدائق والحقول، واشتهرت بوجه خاص بإنتاجها من الكتان. وعرفت في القبطية باسم برما، ومنه جاء الاسم العربي فرما، وتسمى أحيانًا تل الفرما، وسماها الروم بلوز أي الطين أو الوحل؛ لأنها كانت واقعة في منطقة أوحال بسبب تغطية مياه البحر المتوسط لأراضيها.

وكانت المدينة عبارة عن ميناء هام ومعقل حربي، به أهم الحصون للدفاع عن الدلتا من الناحية الشرقية في أواخر العصر الفرعوني، وخلال العصرين اليوناني والروماني. وقد كشفت أعمال الحفائر للبعثة المصرية في عام ١٩٨٤م بالموقع عن قلعة مبنية من الطوب الأحمر، وهي مستطيلة الشكل تغطي مساحة ضخمة وسط المدينة، وقد بلغ طول أسوارها ٤٠٠ متر وعرضها ٢٠٠ متر بأركان دائرية وأبراج بلغ عددها نحو ٣٦ برجًا، ولها ثلاثة مداخل؛ الرئيسي منها في الجهة الشمالية المواجهة للبحر، ومدخل في الشرق ذو درج في الجانبين، ومدخل آخر في الجنوب. وكشف بداخلها عن مجموعة من ثكنات للجنود من العصر الروماني. وقد استمرت القلعة في الاستخدام حتى العصر الإسلامي. كما كشفت أعمال الحفر عن حمامات رومانية وخزانات مياه وقنوات صرف وأرضيات مزينة برصات الموزاييك الملون بزخارف هندسية. ومن أهم الكشوف الأثرية بالموقع (مسرح بلوزيوم) الذي يعد من أضخم المسارح المكتشفة في مصر والأول من نوعه في شمال سيناء في القرن الخامس الميلادي، ويعتبر ثالث مسرح في مصر. كما اكتشفت بعثة الآثار الإسلامية بشمال سيناء عددًا من الكنائس التي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي، ويبلغ عدد الكنائس المكتشفة بمدينة بلوزيوم أربع كنائس؛ اثنتين في تل المخزن والأخريين في تل الفرما؛ إحداهما في الغرب (ربما كانت ضريحًا لأحد القساوسة)، والأخرى تقع جنوب القلعة. كما كشفت البعثة المصرية الكندية في الجهة الغربية لمدينة بلوزيوم عن حلبة لسباق الخيول (هيبدروم)، وربما كانت تغطي مساحة ٥٠٠ متر طولاً، وهي مبنية من الطوب الأحمر، وذات مدخل من الجهة الغربية؛ حيث تم الكشف عن أساسات قواعد المبنى بالكامل.

فسيفساء ذات زخارف هندسية من الفرما.

تل المخزن

يقع تل المخزن في نطاق قرية بالوظة وعلى بعد ٢٥ كيلومترًا شرق قناة السويس وإلى الشرق مباشرة من تل الفرما بحوالي كيلومترين. وقد قام بدراسة الموقع لأول مرة الأثري جان كليدا عام ١٩٠٩م، وبدأت الحفائرَ بالموقع عام ١٩٨٨م البعثةُ المصرية السويسرية المشتركة، التي قامت بالكشف عن طراز البازيليكا، بالإضافة إلى الكشف عن ضريح في الجهة الجنوبية الشرقية للكنيسة، وكذلك خزانات مياه، وجميع تلك المباني مشيدة بالطوب الأحمر، وترجع إلى العصر البيزنطي.



منظر جوي للفرما.

قلعة صلاح الدين بجزيرة فرعون في سيناء

صفحة من تاريخ مصر في العصر الأيوبي

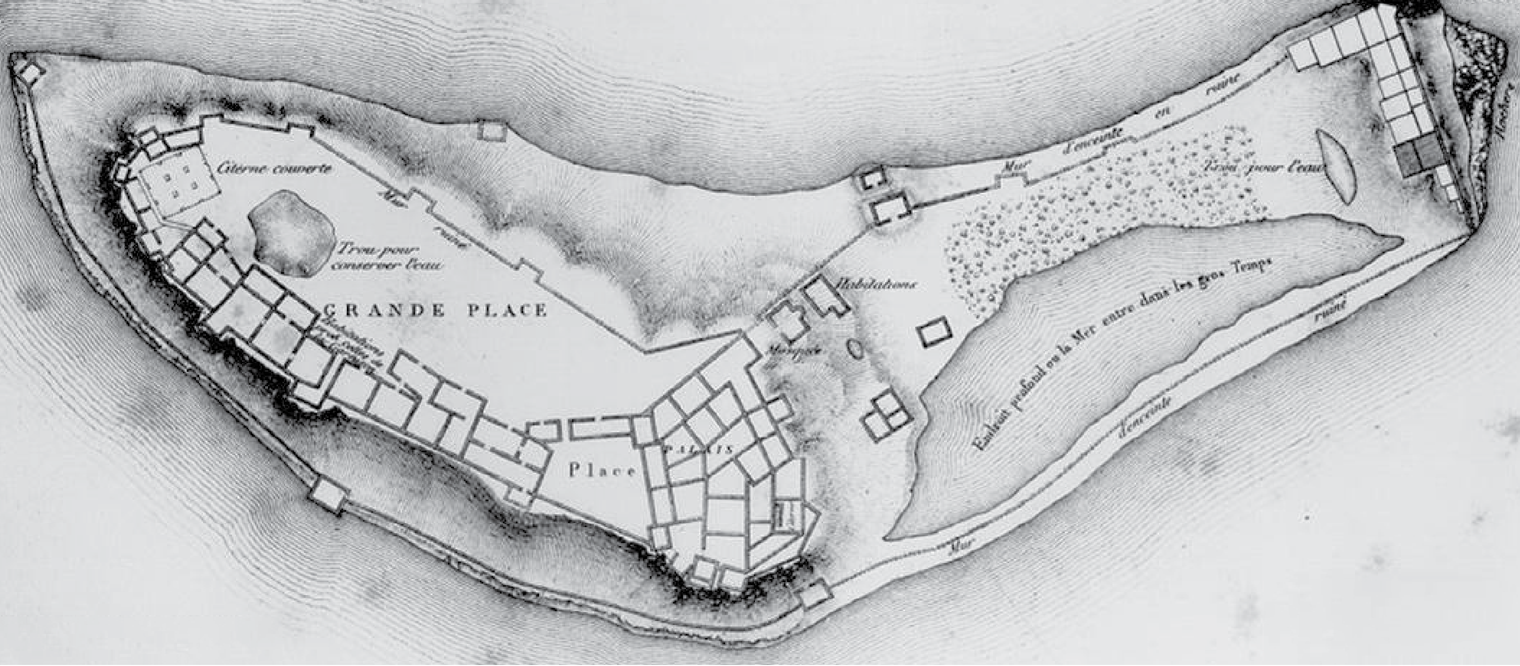
الدكتور سامي صالح عبد المالك



لوحة الرحالة الألماني بارتليت عام ١٨٤٨م.

تتمتع قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون (قَلْعَة جزيرة أَيْلَة) بجنوب سَيْنَاء بتاريخ حافل وموغل في القدم؛ فهي تتمتع بموقع متميز على فوهة خليج العَقَبَة، التي تطل على البحر الأحمر بخليجيه ومضايقه، وهي بذلك الموقع الثغري المتميز قد شدت الانتباه، فشيد عليها العسكريون في العصور الوسطى قَلْعَة حصينة قامت بدور الحارس الأمين على بوابة البحر الأحمر، وأصبحت ثغرًا بحريًّا لِمِصْر وبلاد الحِجَاز والحَرَمين الشريفين خاصة في عهد صلاح الدين الأيوبي، حيث استعار نار حروب الفرنج ببلاد الشام، وامتداد حدود مملكتهم في بيت المقدس حتى مدينة أَيْلَة (العَقَبَة)، فلعبت هذه القَلْعَة دورًا بارزًا خلال العصر الأيوبي في صياغة تاريخ وأحداث هذه المنطقة.

ومن بعد رجال الحرب شدت انتباه رجال الفن، خاصة الرحالة الأوروبيين، فوصفوها ورسموا لها لوحات فنية نادرة تبرز تميز موقعها وحصانتها، فالرحالة الألماني إدوارد روبل Edward Rüpelle رسم لوحته للقَلْعَة عام ١٨٢٢م، وبعده بخمس سنوات قام الرحالة الفرنسي ليون دي لابورد Léon de Laborde برسم لوحاته عام ١٨٢٧م، ومن بعدهما نجد أجمل لوحة ملونة رُسمت للجزيرة والقَلْعَة في عام ١٨٣٩م، هي لوحة الرحالة الإنجليزي ديڤيد روبرتس David Roberts، ثم نجد لوحة الرحالة الألماني بـارتليت Bartlett الذي رسمها للجزيرة عام ١٨٤٧م.



مخطط الرحالة الفرنسي ليون دي لابورد ١٨٢٧م.

القلعة لغة واصطلاحًا

عُرفت القَلْعَة قديمًا باسم قَلْعَة أَيْلَة، أما الآن فاسمها الرسمي قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون. وقد اتفق المؤرخون والجغرافيون على أن أَيْلَة لغة تنطق بفتح الهمزة، وسكون الياء المثناة، وفتح اللام، وهاء.

أما اصطلاحًا ففي العصور الوسطى ورد اسم قَلْعَة أَيْلَة أو جزيرة أَيْلَة في المصادر العربية والوثائقية، منسوبة إلى مدينة أَيْلَة (العَقَبَة حاليًا) القريبة منها على الساحل الشرقي لخليج العَقَبَة، وتتبعها إداريًا، وهذا جعلها دائمًا جزءًا تابعًا ومتممًا لمدينة أَيْلَة (العَقَبَة) البرية، فأقدم الإشارات التاريخية لإقران اسم أَيْلَة بالقَلْعَة – على حد علمي – هو ما ورد عند كاتب إنشاء صلاح الدين الأيوبي الشهير العماد الكاتب الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ/ ١٢٠١م)، كما ورد اسم قَلْعَة أَيْلَة أيضًا في وثيقة؛ عبارة عن كتاب أمان ممنوح لرُهبان دير سانت كاترين من عهد الملك العادل أبي بكر بن أيوب، مؤرخ في شهر شوال سنة ٥٧١هـ/ إبريل عام ١١٧٦م.

وعُرفت القَلْعَة باسم قَلْعَة إميراج Emrag عند الرحالة روبل عام ١٨٢٢م، وعُرفت باسم القُرَيّة El Kuregeh تصغير قرية، وهو الاسم الذي أُطلق على الوَادي المقابل للجزيرة، وما زال معروفًا به حتى اليوم، وفيما يبدو أن التسمية الفرنسية Île de Gray جزيرة جراي قد أُخذت عنه، وأول من أشار إلى هذا الاسم لابورد عام ١٨٢٧م، ولكن هيو كندي Hugh Kennedy يُؤكد أن هذا الاسم لا يُوجد في المصادر الفرنجية، إذ قال: «هذا الاسم لم يرد ذكره في المصادر الصليبية... والاسم بدوره ليس أكثر من تخيل مزخرف للكلمة العربية قرَيّة تصغير قرية».

التحصين الشمالي من الشمال.




مرسى القلعة وملحقاته، تصوير م. جابي توما.

وأخيرًا، عُرفت القَلْعَة والجزيرة في النصف الأول من القرن التاسع عشر باسم جزيرة فرعون، ومن هذه التسميات التاريخية ما أطلقه اختصاصي القلاع عبد الرحمن زكي جزيرة أَيْلَة أو قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون بسَيْنَاء، وهو الاسم الرسمي الذي أصبحت تُعرف به حتى الآن «قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون».

موقع القلعة

يهمنا تحديد موقع جزيرة أَيْلَة، لما لذلك من أهمية في التعرف على الأحداث التاريخية التي حدثت في المنطقة وعلاقتها بالقَلْعَة، فهناك أحداث أشارت إلى أَيْلَة المدينة وأُخرى إلى أَيْلَة الجزيرة التي فيها القَلْعَة فقد أكدت بعض المصادر التاريخية أن أَيْلَة المدينة تقع على ساحل البحر الشرقي، الذي عُرف باسم بحر أَيْلَة (خليج العَقَبَة)، وأن أَيْلَة المدينة خُربت منذ أواخر العصر الفاطمي، وهو ما ذكره ابن إياس، حيث قال: «لم تزل مدينة أَيْلَة عامرة إلى سنة خمس عشرة وأربعمائة، فتلاشى أمرها بعد ذلك».

أما قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون من حيث الموقع العام، فقد كانت مصدر إمداد على طريق صلاح الدين الحربي المعروف في المصادر باسم طريق صَدْر وأَيْلَة، نسبة لقلعتي صَدْر وأَيْلَة اللتين شيدهما صلاح الدين في سيناء على طريقه بين القاهرة ودمشق. أما موضعها فقد حدده العديد من المؤرخين المعاصرين للعصر الأيوبي كأبي شامة الذي قال: «كانت بأَيْلَة قَلْعَة في البحر»، وفي موضع آخر قال: «قَلْعَة بثغر أَيْلَة كان العدو قد بناها في بحر الهند».

كما كتب كاتب الإنشاء القاضي الفاضل في عهد السلطان صلاح الدين رسالة أُرسلت للخليفة العباسي الناصر لدين الله ببغداد، ورد فيها موقع قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون: «فتحنا لهم معاقل ما خطر أهل الإسلام فيها منذُ أُخذت من أيديهم... ومنها قَلْعَة بثغر أَيْلَة كان العدو قد بناها في بحر الهند، وهو المسلوك منه إلى الحَرَمين واليَمَن».

وقد تم التأكد من موقع القلعة بما لا يدع مجالاً للشك من خلال الأحداث التاريخية التي وقعت خلال العصر الأيوبي، فالمصادر التاريخية حددت موقع القَلْعَة في وسط البحر، وهذا يؤكد أنها كانت على جزيرة، فالأصفهاني والقاضي الفاضل وغيرهما ذكروا ذلك، إذ قالوا: «لما صعب على الإبرنس أرناط صاحب الكرك ما توالى عليه من نكاية أصحابنا المقيمين بقَلْعَة أَيْلَة، وهي في وسط البحر لا سبيل عليها لأهل الكفر... ووقف منها مركبين على جزيرة القَلْعَة».

والقَلْعَة تقع على جزيرة بحرية مستقلة تمامًا عن اليابسة؛ حيث تبعد عن مِيْنَاء العَقَبَة الواقع في الطرف الشمالي لخليج العَقَبَة بنحو سبعة عشر كيلومترًا، وإلى الجنوب من قرية طابا بمسافة خمسة كيلومترات، ويفصلها عن الساحل الشرقي لسَيْنَاء شقة مائية ضيقة لا يزيد اتساعها عن مائتين وخمسين مترًا، ويوجد في شمالها برًّا وَادي طويبة الذي قام إدوارد روبل برسم لوحته للجزيرة والقَلْعَة منه، ويُوجد في غرب الجزيرة مصب وَادي القرية، وهو المكان الذي قام لابورد برسم اللوحة الأولى منه،



كما قام داڤيد روبرتس برسم لوحته للجزيرة من المكان نفسه، وإلى الجنوب قليلاً من مصب هذا الوَادي رسم بـارتليت لوحته للجزيرة والقَلْعَة من ذات المكان، وإلى الجنوب الغربي من الجزيرة مصب وَادي المرخ، ومنه قام لابورد برسم لوحته الثانية للجزيرة.

مُنشئ القَلْعَة وأمراء عمارتها

كانت الجزيرة مُستغلة منذ بداية العصر الإسلامي حتى أواخر العصر الفاطمي لتميز موقعها في فم البحر الأحمر، إذ تم العثور على نقوش بالخط الكوفي تنتمي إلى هذه العصور التاريخية، أما بداية نشأة التحصينات في الجزيرة فترجع إلى عصر احتلال الفرنج لها، خاصة في عهد ملك مملكة بيت المقدس بردويل الأول في سنة ٥١٠هـ/ ١١١٦م، ولكن لم يتبقَّ من مباني هذه المدة سوى أساسات كنيسة بازيليكية، أُعيد استغلالها في عهد صلاح الدين، فتم تشييد مصنع لصناعة السلاح عليها.

وبالنسبة لنشأة القَلْعَة فيُمكن أن نقف على ذلك من خلال ما ورد في النصوص التاريخية، فقد احتل الفرنج الجزيرة من سنة ٥١٠هـ/ ١١١٦م حتى تم فتحها على يد صلاح الدين في سنة ٥٦٦هـ/ ١١٧٠م، أي أنهم بقوا فيها أكثر من أربع وخمسين سنة، وهذا ما أشار إليه المؤرخون المعاصرون، فيذكر القاضي الفاضل في سياق وصفه للقلعة أنها: «قَلْعَة بثغر أَيْلَة كان العدو قد بناها في بحر الهند». كما ورد أيضًا عند الأصفهاني ما يُؤكد على ذلك، إذ قال: «كانت بأَيْلَة قَلْعَة في البحر، قد حصنها أهل الكفر».

أما بالنسبة لمباني القَلْعَة الحالية فجلها ترجع إلى عهد صلاح الدين الذي استطاع تحريرها من الفرنج في سنة ٥٦٦هـ/ ١١٧٠م، وأمر بعمارتها وأسكن فيها حامية. وهناك رأي مهم لكندي مختص بقلاع الفرنج يرفض فيه أن تكون القَلْعَة من بناء الفرنج، إذ قال: «أُدعي أيضًا أن من عمل الصليبيين بقايا قَلْعَة موجودة فوق جزيرة تُعرف هذه الأيام باسم جزيرة فرعون... وأعطى الرأي العلمي هذه البقايا المدهشة الاسم الفرنجي الكبير جزيرة دي غري، وفي الحقيقة لا يُوجد دليل على الإطلاق على وجود أي من الأبنية الفرنجية هنا، وهذا الاسم لم يرد ذكره في المصادر الصليبية، ومن المحتمل كثيرًا أن تلك التحصينات بدأ بها المسلمون في القرن الثاني عشر كحماية ضد غارات الفرنجة عبر الأردن».

وظل موضوع نشأة قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون متداولاً بين الباحثين الذين تصدوا للكتابة عنها في محاولة منهم لتأكيد نسبها إلى صلاح الدين، حتى كان مشروع حفائر وترميم القَلْعَة



رسم الرحالة الإنجليزي دايفيد روبرتس عام ١٨٣٩م.

عام ١٩٨٦م، إذ تم الكشف عن نقوش كتابية إنشائية؛ أولها نقش إنشاء مسجد القَلْعَة، وورد فيه اسم الأمير حسام الدين بن باخل الآمر بالبناء، دون ذكر اسم السلطان الذي تم في أيامه بناء المسجد، وكذلك فُقد الآحاد والعشرات من تاريخ النقش، لكنه يرجع بدون شك إلى العصر الأيوبي؛ لأنه منقوش بخط النسخ الأيوبي ووجود لفظ «خمسمائة» في تاريخ النقش. وفي موسمي حفائر عامي ١٩٨٨ و١٩٩٠م تم الكشف عن نقوش إنشائية في مُلحقات القَلْعَة بالمنطقة الوسطى، منها نقشان كاملان وثالث فُقد قسم كبير منه، فكانت فيها الإجابة التي قطعت الشك باليقين، فجاء في هذه النقوش اسم السلطان الذي تمت في أيامه العمارة والمنشآت نفسها، والأمير المشرف على العمارة، وتاريخ الإنشاء، فالمنشئ للقَلْعَة هو السلطان صلاح الدين، وتمت العمارة في نيابة نائبه بمِصْر الملك العادل أبي بكر. أما المشرفان المباشران على العمارة فهما الأمير حسام الدين باخل بن حمدان الذي عمَّر المسجد، والأمير علي بن سَختكمان الناصري العادلي، وهو الأمير نفسه الذي أشرف على إعمار قَلْعَة صَدْر (الجندي) بسيناء من سنة ٥٧٩هـ/ ١١٨٣م حتى سنة ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م، ثم تولى إعمار هذه القَلْعَة من سنة ٥٨٣هـ/ ١١٨٧م حتى شهر المحرم سنة ٥٨٤هـ/ مارس عام ١١٨٨م، والمنشآت التي أنجزها عبارة عن فرن لصناعة السلاح مُؤرخ في شهر شوال سنة ٥٨٣هـ/ (ديسمبر عام ١١٨٧م – يناير عام ١١٨٨م)، وبُرْج وسُور مؤرخين في شهر المحرم سنة ٥٨٤هـ/ مارس عام ١١٨٨م.

عمارة القلعة

تتبع القَلْعَة التخطيط المعماري لقلاع العصور الوسطى، إذ يظهر فيه تحكم موقعها، فتخطيطها انعكاس لموقعها الذي هو عبارة عن جزيرة صخرية داخل مياه خليج العَقَبَة، تُحيط بها مياه البحر من جميع الجهات، وتوزعت المُنشآت المعمارية للقَلْعَة تبعًا لشكل الجزيرة التي شُيدت عليها، إذ اتخذت القَلْعَة شكل الجزيرة التي تمتد من الشمال إلى الجنوب، ويُحيط برصيف الجزيرة سُور خارجي يُعتبر خط الدفاع الثاني بعد مياه البحر، وتم تدعيمه بتسعة أبراج ذات تخطيط مُربع، قواعدها مغمورة في مياه البحر، وقد تُهدم جلها من قديم الزمان ما عدا البُرْج الشمالي الغربي الذي أمدنا فيما بعد بتخطيط أبراج السور الخارجي. ويتخلل هذا السُور بابان؛ أحدهما في السُور الشمالي بالقرب من باب التحصين الشمالي، حيث يُوجد صهريج كبير للمياه وهو الباب الذي يستخدم لرسو السفن التي تجلب المياه من عيون المياه الطبيعية التي في داخل الوديان القريبة من القَلْعَة لتخزينها بالصهريج، وباب آخر في السور الغربي لدخول السفن ورسوها في ميناء القَلْعَة الداخلي.

والجزيرة من الداخل تشتمل على هضبتين أُقيم فوق كلٍّ منهما تحصين؛ الهضبة الشمالية تم تحصينها بقَلْعَة قائمة بذاتها، تشتمل على كل مقومات القَلْعَة المفردة، وينقسم هذا التحصين بدوره إلى قسمين؛ القسم الأول الشمالي يشتمل على المدخل الشمالي، يليه صهريج كبير للمياه، ويُدعم أسوار هذا القسم بثمانية أبراج من ضمنها بُرْج للحَمَام الزَّاجِل، ويُوجد في هذا القسم حجرات سكنية لإقامة جنود الحامية، ومحجر تم قطع الأحجار منه لبناء أسوار وأبراج القَلْعَة، واستفيد منه بعد ذلك في صرف مياه الأمطار. أما القسم الثاني الجنوبي فعبارة عن قصر مُحصن قائم بذاته، وكان هذا القسم مُخصص لإقامة نائب القَلْعَة، وبُني على مستوى أكثر ارتفاعًا من القسم الشمالي، ويتم الدخول إليه من مدخل مُنكسر غير مباشر على طراز الباشورة، ويُدعم أسواره بستة أبراج، وتُوجد مُلحقات سكنية للإقامة من طابقين، وحَمّام، وصهريج صغير، ومطبخ ومخزن للمؤن والغلال أو سجن للأسرى، ولهذا القسم بابان بخلاف الباب الشمالي؛ أحدهما في الناحية الجنوبية يُفضي للمسجد وملحقات المنطقة الوسطى، والآخر في الناحية الغربية يُفضي إلى مستوقد الحَمّام.

أما الهضبة الجنوبية فتم تحصينها بمنشآت تلتصق بالسُور الخارجي الذي يُحيط بالجزيرة من الناحية الجنوبية، وتشتمل على حجرات سكنية كانت تتكون من طابقين، وحجرات دفاعية مزودة بمزاغل. وتم اكتشاف – أثناء الحفائر أسفل هذا التحصين – نقش بخط النسخ يُؤرخ لعمارة بُرج من أبراج القَلْعَة، يُقرأ:

١- بسم الله الرحمن الرحيم أعمر هذا البُرْج و

٢- السور المبارك العبد الخاضع لله تعالى

٣- علي بن سَختكمان الناصري العادلي في أيام

٤- الملك الناصر صلاح الدين بتاريخ شهر المحرم أربع وثما

٥- نين وخمسماية وصلى الله على سيدنا محمد.

نقش برج وسور القلعة.



والمنطقة المنخفضة بين الهضبتين تشتمل على مِيْنَاء داخلي صغير مخصص لرسو سُفن الحامية، وأُحيط هذا المِيْنَاء بمجموعة من المُلحقات الخدمية، منها مسجد القَلْعَة الذي يؤرخ لعمارته نقش كتابي بخط النسخ، يُقرأ:

١- أمـر بإنشـاء هـذا المسـجـد

٢- المبـارك الأمير حسـام الدين

٣- باخل بن حمدان في شعـبان

٤- المعظم سـنة . . . .

٥- وخمسماية . . . .

نقش مسجد القلعة.



ويُوجد مُصلًى وإصطبل للخيل، ومُلحقات سكنية ومخازن، ومُلحقات خدمية وصناعية، منها فرن صناعة السلاح شُيد على أنقاض كنيسة بازيليكية، وتم العثور على نقشه الكتابي بخط النسخ، يُقرأ:

١- بسم الله الرحمن الرحيم أعمر هذا الفرن المبارك

٢- العبد الخـاضع لله علي بن سَختكمان الناصري

٣- العـادلي في أيام الملك الناصر يوسف بن أيوب

٤- صـلاح الدنيا والدين محيي دولت أمير المؤمنين

٥- سـلطان جيوش المسلمين وذلك بتـاريخ شهر

٦- شـوال سـنة ثـلاث وثمـانين وخمـسماية.

نقش عمارة فرن صناعة السلاح.

وهذا النقش في غاية الأهمية؛ لأنه أمدنا بتاريخ بناء منشأة نادرة في العمارة الإسلامية، وهو فرن صناعة الأسلحة؛ حيث كان البناء في شهر شوال سنة ٥٨٣هـ/ (٤ ديسمبر ١١٨٧م – ١يناير ١١٨٨م)، كما أمدنا باسم الأمير علي بن سَختكمان الذي أشرف على العمارة في أيام السلطان صلاح الدين.

وقد أُجريت حفائر في القلعة أثناء الاحتلال الإسرائيلي. وبعد عودة القلعة للسيادة المصرية لعدة مواسم، أسفرت حفائر أخرى عن الكشف عن بُرْج للحَمَام الزاجل، وبعض النقوش الكتابية التي ساهمت في التأريخ للقَلْعَة بشكل صحيح لأول مرة، والعديد من الأوراق الموثقة والبطائق التي كان يحملها الحمام الزَّاجِل، وأدوات تُوضح الحياة اليومية لرجال حَامية القَلْعَة في العصر الأيوبي.

القَلْعَة الحامية ونظام البدل

تتبع القَلْعَة من الناحية الإدارية والي الشرقية بمِصْر، وهذا ما ذكره القَلْقَشَنْدِي (ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م) في نُسخة ولاية الشرقية: «قمت فيما وكل إليك من أمور الفاقوسية وقَلْعَتي صَدْر وأَيْلَة حرسهما الله تعالى قيامًا أخطاك بالثناء والصواب، واستتبت في كلٍ منها من أجرى أمورها على الصواب، خرج أمر الملك الناصر يُكتب هذا السجل بتقليدك ولاية الأعمال الشرقية». فقد قلد صلاح الدين والي الشرقية مهام ولاية فاقوس وتوابعها، وقَلْعتي صَدْر وأَيْلَة، كما أنه يُشير إلى حرية والي الشرقية في اختيار نواب له في كلٍ من فاقوس، وقَلْعَة صَدْر، وقَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون، والقيام بتغيير البدل المجرد فيهما، ويُؤكد تبعية قَلْعَة صَدْر وأَيْلَة لوالي الشرقية ونظام البدل فيهما ما ذكره المقريزي في أحداث شهر المحرم سنة ٥٨٠هـ الموافق إبريل – مايو ١١٨٤م، إذ قال: «في خامس المحرم توجهت قافلة

بغلال وسلاح وبدل مُجرد إلى قَلْعَة أَيْلَة وصَدْر، وخرج من الشرقية جماعة يخفرونها مع قيصر والي الشرقية، فأوصلها إلى أَيْلَة وصَدْر».

وقد أشاد العلامة جب Gibb بنظام البدل المجرد المستخدم في حروب وحاميات القلاع في عهد صلاح الدين، إذ قال: «خلال قرون طويلة لم يسبق لأمير من أمراء المسلمين أن جابه مشكلة الإبقاء على جيش في الميدان بصورة متواصلة لمدة ثلاث سنوات وضد عدو نشيط ومغامر، والنظام الإقطاعي العسكري غير ملائم تمامًا لمثل هذه الحملات والحرب حتى ولو أمكن إنشاء نظام محدود لتبادل الخدمة العسكرية بين الفرق المِصْرية وفرق ما بين النهرين».

وكان لقَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون نائب يُقيم فيها، وهو ما أكده المقريزي في أحداث سنة ٥٧٧هـ/ ١١٨١م، إذ ذكر ذلك فقال: «وصل كتاب النائب بقَلْعَة أَيْلَة أن المراكب على تحفظ، وخوف شديد من الفرنج». وتظهر أهمية هذا النص في أنه يُشير إلى نائب قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون كما يشير إلى سرعة وسهولة الاتصال بين جميع أنحاء دولة صلاح الدين بدليل قيامه بمكاتبة القاهرة بكتاب. وكان الاتصال يتم عن طريق البريد على طريق صَدْر وأَيْلَة، أو عن طريق الحَمَام الرسائلي الزَّاجِل أو الهَدْي، إذ يُوجد بُرْج للحَمَام الزَّاجِل في القَلْعَة فريد من نوعه في القلاع الأيوبية.

كما كان للقَلْعَة والي ظل مقيم فيها حتى بداية عصر دولة المماليك البحرية، ولم يترك القَلْعَة كمقر له حتى تم بناء بُرْج بديل في مدينة العَقَبَة نفسها، فانتقل من قَلْعَة الجزيرة البحرية إلى البُرْج الذي في البر على الساحل الشرقي من خليج العَقَبَة.

القَلْعَة وعوادي الزمان

تعرضت قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون خلال العصور الوسطى لأحداث عديدة؛ إذ استطاع الفرنج الهيمنة على أَيْلَة أكثر من ست وخمسين سنة، وقاموا بتحصين الجزيرة سواء بتدعيم بنائها أو تقوية حاميتها، وكان هدفهم إحكام السيطرة على البحر الأحمر وتجارته، وكذلك قطع الاتصال بين مِصْر وغرب العالم الإسلامي من ناحية وبلاد الشام والحَرَمين الشريفَيْن وشرق العالم الإسلامي من ناحية ثانية، وفرض رسوم وضرائب على الحُجاج المسلمين المتجهين لمكة، وعلى التجار والتجارة العابرة بين الشرق والغرب.


لوحة الرحالة الألماني روبل ١٨٢٢م.


لوحة الرحالة الفرنسي ليون دي لابورد ١٨٢٧م.



رءوس سهام صنعت بالقلعة.



ومن هنا، أدرك صلاح الدين الأهمية الإستراتيجية للمنطقة، فعمل على إزاحة الفرنج من أَيْلَة؛ من أجل تحقيق التواصل الأرضي بين مصْر وبلاد الشام والحِجَاز، فكانت البداية بتحرير أَيْلَة وقَلْعتها البحرية في شهر ربيع الأول سنة ٥٦٦هـ/ ديسمبر عام ١١٧٠م، وهو الحدث الذي ذكره كاتب صلاح الدين الخاص القاضي الفاضل، حيث قال: «أنشأ الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب مراكب مُفصلة وحملها على الجمال، وسار بها من القاهرة في عسكر كبير لمحاربة قَلْعَة أَيْلَة، وكانت قد ملكها الفرنج وامتنعوا بها، فنَازلها في ربيع الأول، وأقام المراكب وأصلحها وطرحها في البحر وشحنها بالمقاتلة والأسلحة، وقاتل قَلْعَة أَيْلَة في البَر والبحر حتى فتحها في العشرين من شهر ربيع الآخر، وقتل من بها من الفرنج وأسرهم، وأسكن بها جماعة من ثقاته وقواهم بما يحتاجون إليه من سلاح وغيره».

وفي سنة ٥٧٧هـ/ ١١٨١م، كانت الحادثة الثانية في أَيْلَة، وهي مُقدمة لعبث الفرنج لأول مرة في المنطقة بعد تحرير صلاح الدين لقَلْعَتها، وكان الهدف من حملة الأمير الفرنجي أرناط (رينو دي شاتيون) جس نبض قوة جيش صلاح الدين، وبداية لحملة تالية يكون هدفها استعادة قَلْعَة أَيْلَة والسيطرة على البحر الأحمر وتجارته، والتحكم في طُرُق الحجيج البرية والبحرية، وذكر هذه الحادثة المقريزي، فقال: «وصل كتاب النائب بقَلْعَة أَيْلَة أن المراكب على تحفظ وخوف شديد من الفرنج، ثم وصل البرنس لعنه الله إلى أَيْلَة وربط العَقَبَة، وسيَّر عسكره إلى ناحية تَبُوك، وربط جانب الشام لخوفه من عسكر يطلبه من الشام أو مصْر».

ثم تعرضت القَلْعَة لحادثة من فعل الطبيعة في شهر شعبان سنة ٥٧٧هـ/ ديسمبر ١١٨١م ذكرها المقريزي، حيث قال: «كثر المطر بالجَبَل المقابل لقَلْعَة أَيْلَة حتى صارت به مياه استغنى بها أهل القَلْعَة عن ورود العين مدة شهرين، وتأثرت بيوت القَلْعَة لتتابع المطر، ووهت لضعف أساسها فتداركها أصحابها وأصلحوها». فهذه الحادثة تُوضح أن مصدر مياه القَلْعَة تمثل في مصَدرين؛ أولهما عين طابا التي تقع بالقرب من القَلْعَة، وثانيهما مياه الأمطار التي تتجمع بالجَبَل المقابل للقَلْعَة. وكان يتم جلب مياه العين على دواب الحَمْل من خيول وبغال، ثم تُحمل إلى القَلْعَة في مراكب.

أما الحادث الجلل الذي أصاب القَلْعَة فكان في سنة ٥٧٨هـ/ ١١٨١-١١٨٢م؛ حيث لم يضع أرناط وقته بهدف الاستيلاء على الحَرَمين الشريفَيْن، فحصل على الأخشاب اللازمة لصنع سفائنه من قطع أشجار غابات الكرك، وأكثر نَخيل العَرِيْش، وحملها أتباعه إلى حِصْن الكرك، وهناك عَهِد إلى رهبانه الذين في الدير بصُنع المراكب، فتوافر لديه خمس سُفن حربية كبيرة، ثم نقلها مُفككة على ظهور الجمال للبحر، وركبها ودهنها بالقار الأسود، وشحنها بالطعام والفرسان المغامرين والعتاد، وأبحر بها فهاجم مدينة أَيْلَة واحتلها، ثم حاول اقتحام قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون، لكنه فشل في بلوغ هدفه، فترك سفينتين تحاصرانها، وتمنع حاميتها من ورود المياه، وسار ببقية قواته متوغلاً في البحر الأحمر، وهو البحر العربي الذي لم يُشاهد فيه قبل ذلك تاجرًا أو محاربًا فرنجيًا قط، قاصدًا بذلك ميناء عَيْذَاب، وسواحل مَكّة المكرمة والمدينة المنورة، لتهديد الحُجاجَ وقطع تجارة الشرق، ووردت هذه الحادثة عند القاضي الفاضل، فقال: «كان للفرنج مقصدان؛ أحدهما قَلْعَة أَيْلَة التي هي فوهة بحر الحِجَاز ومداخله، والأُخرى الخوض في هذا البحر الذي تجاوره بلادهم من سواحله، وأما الفريق القاصد سواحل الحِجَاز واليمن فقدر أن يمنع الحَاجَّ عن حجه، ويحول بينه وبين فجه، ويأخذ تجار اليمن وأكارم عدن، ويلم بسواحل الحِجَاز».

وكان رد فعل صلاح الدين أن بعث إلى أخيه ونائبه بِمصْر الملك العادل أبي بكر لإنشاء أسطول في دور صناعة مِصْر، وعَهِدَ إلى قائد الأسطول حسام الدين لُؤلُؤ بحمل السفن مُفككة على ظهور الجِمال إلى السُّوَيْس، وأشرف الملك العادل بنفسه على تركيبها وتعميرها بالرجال من ذوي التجربة في شئون البحر والقتال فيه، فانتخب بحارة مغاربة ذكرهم ابن جُبَيْر، فقال: «مع أخبار من المغاربة البحريين». ثم قسم حسام الدين لُؤلُؤ أسطوله إلى قسمين؛ اتجه قسم منهما بمراكبه إلى قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون عن طريق خليج السويس والعَقَبَة، واستطاع فك حصار القَلْعَة، وأسر من كانوا في مراكب الفرنج.

وفي ٢٩ ذي القعدة سنة ٥٧٨هـ، شاهد الرحالة الأندلسي ابن جُبَيْر في الإسكندرية موكب أسرى الفرنج الذين تم أسرهم في حملة أرناط، حيث قال: «لما حلَلنا الإسكندرية... أولاً عايَنّا مجتمَعًا من الناس عظيمًا بُروزًا لمعاينة أسرى من الرّوم أُدخلوا البلد راكبين على الجِمال، ووجوههم إلى أذنابها، وحولهم الطبول والأبواق».

مصير القَلْعَة

ظلت قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون تُؤدي رسالتها طوال العصر الأيوبي في الذود عن البحر الأحمر وثغوره وتجارته، وبلاد الحَرَمين الشريفَيْن وسَيْنَاء وطُرق الحجاج ضد أي محاولات من قِبَل الفرنج للسيطرة عليها وعلى جزيرة العَرَب وسَيْنَاء واليمن، وتهديد التجارة والحجاج. وبعد أن سار السلطان المملوكي الظاهر بَيْبَرْس البُنْدُقْدَاريّ وقافلة الحجاج المِصْرية على الطريق البري الساحلي قرر إنشاء بُرْج في ساحل أَيْلَة، ونقل حامية قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون إليها، وهذا ما ذكره المؤرخ أبو الفداء (ت ٧٣٢هـ/ ١٣٣١م)، إذ قال: «أَيْلَة عليها طريق حُجاج مِصْر، وهي في زماننا بُرْج وبه والٍ من مِصْر، وليس بها مزروع، وكان لها قَلْعَة في البحر فأُبطلت، ونُقل الوالي إلى البُرْج في الساحل». لتُهجر بذلك قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون منذ النصف الثاني من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي.

وبعد، فقد كانت هذه قَلْعَة صلاح الدين بجزيرة فرعون بتاريخها وآثارها وستظل شاهدًا على العصر الأيوبي وتاريخ العسكرية المصرية على أرض سَيْنَاء، وقد كانت كالحارس الأمين على فوهة البحر الأحمر لعدة قرون، ثم أُعفيت من الخدمة بعد أن أدت واجبها في الذود عن ثغر من ثغور ديار العرب. وعلى الرغم من الهجر والنسيان فقد صمدت القلعة لعوادي الزمن لتظل أثرًا وتراثًا معماريًّا ظاهرًا للعيان، ونموذجًا رائعًا لفن تحصينات قلاع صلاح الدين الأيوبي على أرض سَيْنَاء.


قلعة صلاح الدين بجزيرة فرعون من الغرب.

التحصين الشمالي من الجنوب.



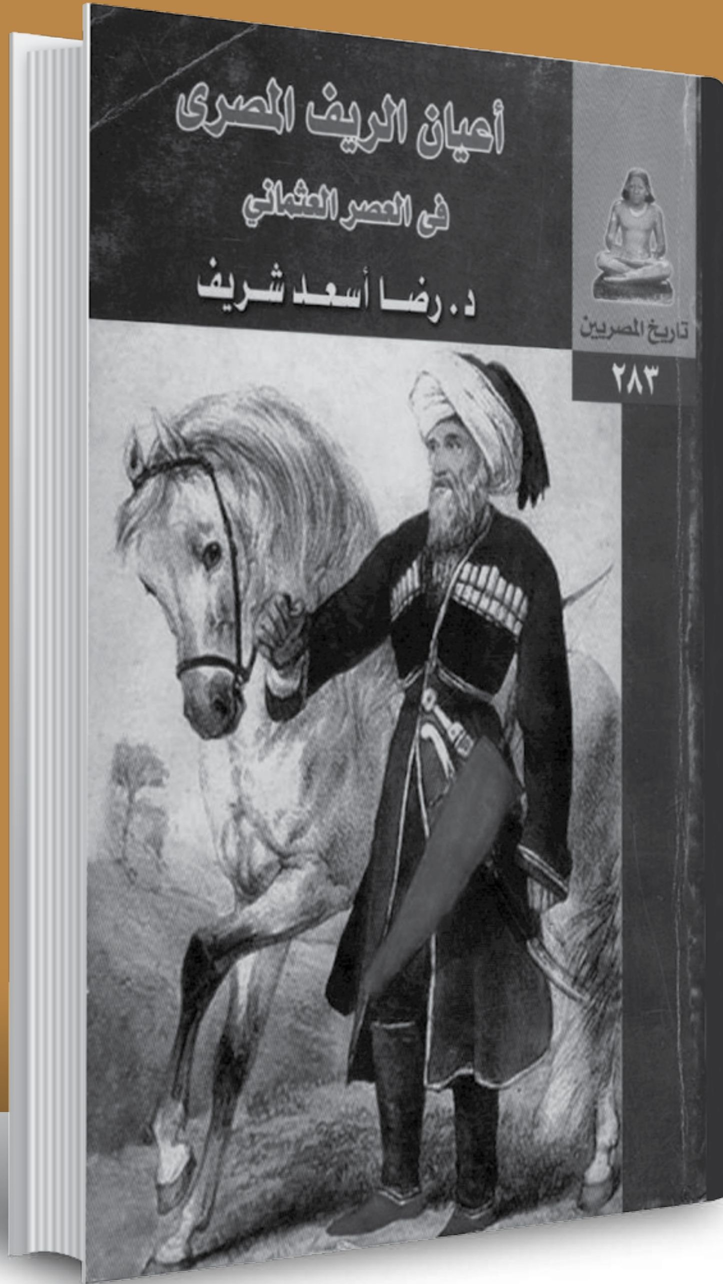


فرن صناعة السلاح وملحقاته بالقلعة.



قلعة صلاح الدين بجزيرة فرعون من الجنوب الغربي.





أعيان الريف المصري في العصر العثماني

المؤلف: الدكتور رضا أسعد شريف
الناشر: سلسلة تاريخ المصريين
عرض: الدكتور خالد عزب

صدر ضمن سلسلة تاريخ المصريين كتاب متميز من تأليف الدكتور رضا أسعد شريف تحت عنوان «أعيان الريف المصري في العصر العثماني»، هذا الكتاب إذا قرأته بدقة تستطيع أن تقف على جذور سطوة بعض العائلات في ريف مصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في الحياة العامة. والمؤلف الدكتور رضا شريف، قدّم لنا ملامح هامة في كتابه، فتعرض للفكرة القديمة؛ زواج المال بالسلطة؛حيث كان لعلاقات الأعيان التجارية الوثيقة مع تجار المدن قديمًا، وتنقلاتهم بين الريف والمدينة؛ انعكاس واضح على روابطهم الأسرية، كما وثقت علاقاتهم الاقتصادية بالملتزمين (رجال السلطة وجامعي الضرائب)، من الروابط الأسرية فيما بينهم. ومن ناحية أخرى، فإن نشاطهم التجاري بالريف والمدينة كان له انعكاس على حياتهم الاجتماعية، وهو ما يبين أن الأعيان لم يكونوا منغلقين على أنفسهم اجتماعيًا واقتصاديًا بالريف، فمثلاً تزوج الأمير حسن بن الأمير سليمان جاويش ديوان مصر بمخطوبته سيدة الأعمال البكر ابنة شيخ العرب منصور ابن نور الدين شيخ مليح بالمنوفية، على صداق قدره ٦٤٠٠ نصف فضة، ويرى المؤلف أن الصداق المدفوع للعروس خلال هذه الفترة - عام ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٨م - المستقرة نسبيًا في الأوضاع النقدية، يتضح منه مدى الوضعية الاقتصادية والاجتماعية لأسرتها التي تجذب أميرًا بديوان مصر ليرتبط بها. وهذا يكشف عن أن الأعيان قاموا بالزواج من أبناء العسكر واستغلال نفوذهم؛ لتحقيق مصالح اقتصادية خاصة بهم على كافة المستويات الإنتاجية، خاصة استغلال أراضي الأوقاف.

ومن العائلات التي درسها المؤلف بعناية، عائلة أبي قورة؛ حيث تُعد هذه العائلة من العائلات الكبيرة المتشعبة في مناطق مختلفة داخل الدقهلية وخارجها؛ فهناك فرع بميت العامل وآخر بالمنزلة، بالإضافة لوجود فرع تولى مشيخة أتميدة بميت غمر في بعض سنوات القرن السابع عشر، وانتقل فرع آخر من المنزلة للقاهرة، والفرع الجدير بالدراسة هنا هو الموجود بميت العامل لهيمنة مشايخ الفرع عليها على مدار القرن الثامن عشر والفترة التالية له، ويعد مصطفى ومنصور ولدا علي أبي قورة من أبرز أعيان العائلة.

والجدير بالذكر أن عائلة أبي قورة تنتمي للقبائل البدوية المتوطنة، وبالتالي انعكست طبيعتها البدوية على ردود الأفعال العنيفة من قِبل بعض أعيان العائلة تجاه بعض الأحداث الصادرة من قِبل الأفراد والجماعات، وامتدت سيادة عائلة أبي قورة الإدارية لمناطق أخرى أيضًا، فتولت العائلة مثلاً مشيخة قرقيرة بالدقهلية لفترات من القرن الثامن عشر. ومن ناحية أخرى، فرضت الطبيعة نفسها على نشاط العائلة؛ حيث عمل أعيانها على اقتناء الجياد والاستثمار فيها عن طريق البيع والشراء.

وعلى صعيد آخر، فرض بعد المكان لميت العامل عن المنصورة نفسه على علاقات العائلة التجارية والعقارية بالمدينة؛ حيث كثفت جهودها في شراء عقارات بميت العامل، كما ظهر أيضًا الانعكاس السلبي لبعد القرية على المعاملات النقدية في بعض الفترات، والاستنتاج الحتمي أن العائلة والقرية بصفة عامة اتجهت في غالبية معاملاتها لطريقة الاستبدال (المعاملات العينية)، فنادرًا ما تصادف الدراسة معاملات موثقة لأهالي ميت العامل مقارنة بميت حضر أو سندوب مثلاً، فعلى سبيل المثال اشترى عين أعيان شيخ العرب علي أبي منصور أبي قورة شيخ ميت العامل بالدقهلية، من علي الأعسر شيخ ميت العامل بوكالته عن خديجة ابنة محمد؛ دارًا بمبلغ أردبي قمح و٣ ريالات بطاقة (تعادل ٢٧٠ نصف فضة)، وكان بجانب هذه الدار قطعتا أرض، جعل إحداهما حديقة ملحقة بالدار، والأخرى جعلها ساقية لاستخراج الماء لملء ميضاء المسجد كعمل من أعمال الخير.

وتميزت عائلة أبي قورة أيضًا بتولي أكثر من فرد من العائلة المشيخة بالقرية في وقت واحد، وهو ما يؤكد مدى تقدير الإدارة لنفوذ العائلة وسيادتها على القرية. وعلى الجانب العقاري، تركز نشاط العائلة في شراء عقارات بالقرية بشكل أكبر نظرًا لبعدها النسبي عن المنصورة، ومن أبرز أعيان العائلة في شراء العقارات بميت العامل علي أبي منصور أبي قورة. وعلى الجانب الأمني، فرضت قوة العائلة نفسها على الإدارة التي لجأت إليها لحفظ الأمن بالمناطق المجاورة لها بالدقهلية، فمثلاً كان شيخ العرب محمد بن علي أبي منصور أبي قورة شيخ مشايخ عربان الساحل بولاية الدقهلية.

وكذلك تُعد عائلة طوبار من أهم العائلات التي أقامت بالمنزلة، وتقلدت مشيختها في القرن الثامن عشر، فضلاً عن تولي بعض أفرادها مشيخة منية الطيب بضواحي دمياط وكفر البطيخ التابع لشربين بالغربية في بعض الفترات، وقد نالت هذه العائلة أهميتها من خلال تقلدها مشيخة منطقة ذات أهمية من الناحية الإنتاجية.

وعائلة طوبار هي العائلة التي تتقرب إليها جميع العائلات في المناطق المختلفة، كما أنها أيضًا العائلة التي تلجأ إليها الإدارة – في بعض الفترات – لضمان الاستقرار الأمني في المنطقة الممتدة بطول الضفة الشرقية للنيل من دمياط إلى المنصورة، بالتعاون مع بعض أعيان القرى المجاورة. وبجانب المنزلة، تولت العائلة مشيخة منية حضر المجاورة للمنصورة لفترات من القرن الثامن عشر. وهكذا يتضح تشعب دور العائلة الإداري في ريف المنصورة، المنزلة (مسقط رأس العائلة)، ضواحي دمياط وتوابع الغربية القريبة من دمياط.

وعلى صعيد آخر، فإنه لعظم شأن العائلة وكبر حجمها انتقلت مجموعة منها لمنطقة مجاورة للمنزلة، أطلق عليها فيما بعد عزبة الطوابرة نسبة لعائلة طوبار. وعلى الجانب الاجتماعي، تبين عند وفاة أحد أعيان العائلة، وهو سليمان بن حسن طوبار، أنه متزوج من تسع نساء منهن أربع على ذمته ومن تبقى منهن مطلقات، وقد أنجب أبناء بلغ عددهم ثلاثة عشر ابنًا، منهم خمس من الإناث والباقي من الذكور، وكان الوصِيُّ عليهم عقب وفاة والدهم أخاهم محمد من أعيان المنزلة الذي تولى تصريف شئون إخوته، وفي اليوم التالي مباشرة حصل أخوه محمد على نصيبهم من تركة والدهم المالية، وقد بلغ نصيبهم ٣١٠٠٠ نصف فضة.

وقد حظيت عملية استبدال الأوقاف بنصيب كبير من اهتمام العائلة، فكثيرًا ما استغل أعيانها لجوء نظار بعض الأوقاف لاستبدال عقاراتها مقابل أموال، وبالتالي نظر أعيان العائلة للأوقاف المستبدلة على أنها صيد ثمين يجب اقتناؤه. ومن أشهر أعيان العائلة في هذا المجال محمد طوبار، وبجانب محمد طوبار تولى أخوه سليمان بن حسن المشيخة، مما أكسب العائلة دعامة أكبر في ممارسة نشاطها على كافة المستويات.

ومن الأهمية بمكان أن بعض أعيان العائلة كان لهم استثمار في بيع وشراء المنازل في نهاية القرن الثامن عشر بدمياط، تزامنًا مع الاتجاه العام للاستثمار في العقارات في ظل فترات الكساد التجاري، ومن أبرز هؤلاء الأعيان محمد بن حسن بن حسن طوبار وحسن وجلبي (شلبي) وأولادهم، ويبدو من خلال الوثائق أن اسم حسن كان شائعًا في العائلة، وأبرز من لقب بهذا الاسم حسن بن حسن طوبار، الذي تزعم حركة مقاومة الجيش الفرنسي في المنزلة ودمياط.

الكتاب يُعد سجلاً ممتازًا نعتبره مقدمة جيدة لتوثيق تاريخ العائلات في مصر، ساعد المؤلف على هذا استعانته بسجلات المحاكم الشرعية العثمانية في مصر، وهي سجلات كاشفة.



مدينة العظمة الصناعية الحديثة



المحلة الكبرى



تضم ١٦ مصنعا بها احدث الآلات :

غزل القطن . نسج القطن . القطن الطبي .
غزل الكتان . نسج الكتان . الصباغة . التبييض
الجوارب والفلات . طبع الأقمشة . الشاش
الناموسيات . التطريز . الدوبارة .
غزل الصوف . نسج الصوف

شركة مصر للغزل والنسج

صاحباه : اميل وشكري زيدان
عنوان المكاتبة :
المصور ، بوستة قصر الدوبارة ، مصر
تليفون نمرة ١٦٦٧
الاعلانات : تخابر بشأنها الادارة
في دار الهلال بشارع الامير قدادار
المتفرع من شارع كوبري قصر النيل

المصوَّر

AL-MUSAWAR * Cairo, 1 April 1927 * Vol. III. No. 129

العدد ١٢٩
الجمعة ١ ابريل ١٩٢٧

الاشتراك
في مصر : ٥٠ قرشاً
في الخارج : ١٠٠ قرش
(اي ٢٠ شلنا او ٥ ريالات اميركية)
(ثمن العدد ١٠ مليمات)



ضيف مصر العظيم

وصل مصر في الاسبوع الماضي المسيو مازاريك رئيس جمهورية تشكوسلوفاكيا فاستقبل استقبالا رسمياً يليق بمقامه العالي وذهب لزيارة جلالة الملك فؤاد في سراي عابدين فرد له جلالته الزيارة في دار السفارة التشكوسلوفاكية بشارع القصر العيني . وترى في هذه الصورة جلالة الملك خارجاً من دار السفارة بعد زيارته والى يساره المسيو مازاريك ووراءه وزير تشكوسلوفاكيا المفوض

(تصوير شارل بشارع عبد العزيز)